

पाश्चात्य समीक्षा - दर्शन



डॉ० जगदीशचन्द्र जैन

एम ए पीएच डी

भूतपूर्व अध्यक्ष हिंदी विभाग

रामनारायण रुइया कालेज, बम्बई

एव

रिखर प्रोफेसर

विश्वविद्यालय अनुदान-आयोग योजना

के अन्तर्गत



हिन्दी प्रचारक संस्थान

सितम्बर '६६]

वाराणसी-१

[मूल्य १५००/-]

PASHCHATYA SAMIKSHA DARSHAN

By

Dr Jagdish Chandra Jain M A., I.A. D.

Literary Criticism

कॉपीराइट
डॉ जगदीशचन्द्र जैन

♦
प्रथम संस्करण
(१२००)
सितम्बर '६६

♦
मूल्य
₹ १५ ००

प्रकाशक
विजय प्रकाश बरो
हिंदी प्रचारक संस्थान
(इयवस्था कृष्णचन्द्र बेरो एण्ड सन्स)
पं. वात्सल १०६ पिनाचमोहन वाराणसी-१

मुद्रक
आर्यावत प्रेस जलपा देवी रोड, वाराणसी-१

ॐला ॐ
आदि-समीक्षक
प्लेटो को



प्रास्ताविक वक्तव्य

भालोचना का काम जितना साध्य है, सम्बन्ध भालोचना का उतना ही दुस्ताध्य । गेटे ने भालोचन को केवल एक विवेचक कहकर, श्वान की भाँति उसे मार डालने का आदेश दिया है ।^१ कोट्स ने उसे काले धालीवाला समीक्षक^२ कहकर सम्बोधन किया है । वायरन ने लिखा है—“दिसम्बर मास में गुलाबों की खोज की जा सकती है, जून मास में बर्फ खोजा जा सकता है पवन में स्थिरता और भूसे में घनाज पाया जा सकता है, किसी स्त्री भयवा समाधिस्थ का विश्वास किया जा सकता है, भयवा भय किसी मिथ्या बात को सही माना जा सकता है, पेश्तर इसके कि हम भालोचकों में विश्वास स्थापित करें ।”^३ विलियम मॉरिस ने तो उसे एक भिक्षुक बनाकर छोड़ दिया है । वह लिखता है “उसे देखकर हम एक भिक्षुक की कल्पना कर सकते हैं जो दूसरे के विचारों का फय करके अपनी भाजीबिरा चलाता है और कल्पना करता है कि दूसरे लोग उसकी कीमत बढ़ा करेंगे ।”^४ मायर साइमन्स ने उसे एक कौवे की भवस्था को पहुँचा दिया है । उद्यमशील कोए के साथ उसकी उपमा दी गयी है जो सौंदर्य वपन करनेवाले के पीछे पीछे फुदकता है तथा प्रतिभा द्वारा बिछेदे हुए प्रसंग-कणों को पाकर सन्तुष्ट हो जाता है ।^५ चेखव ने भालोचकों को घोंघों के शरीर पर बैठनेवाली मछलियाँ बताया है जो खेतों में हल चलाते समय उनकी गति अवलोक कर देती हैं ।

कहते हैं कि एक बार जोलियम ने अपोलो के समक्ष किसी सुन्दर कलाकृति की प्रत्यन्त कटु भालोचना की । उसे सुनकर अपोलो ने उस कलाकृति की विशेषताओं के सम्बन्ध में जानना चाहा । जोलियस ने उत्तर दिया कि उसने तो रचना की केवल

१—किल द डॉग, ही इज ए रिप्पुमर ।

२—डाक हेमर्ड क्रिटिक्स ।

३—सीक रोजेज इन डिसेंबर, भाइस इन जून,
होप काँ सटसी इन बिएक, और फॉर्न इन चक,
बिलीय ए वूमन, और ऐन एपिटॉक
और एनी थिंग डैट इज फॉल्स, बिकोर,
यू ट्रस्ट इन क्रिटिक्स ।

४—डू थिंक आई ए थगर मीकिंग हिज लिविंग बाइ स लिग हिज ओपीनियन एवाउट
अदर पीपल, एण्ड फसी ऐसी वन वेइग फॉर इट ।

५—साइक द इएडिट्रियस को द क्रिटिक,
हॉप्स आफ्टर द सोमस ऑफ इगुटी, कण्टेंट,
डू थिंक अप द चांस प्रेन्स क्रांन्ड बाइ जीनियस ।

श्रुटियों पर ही ध्यान दिया है। अपोलो को बहुत कौतूहल हुआ और उसने जोलियस के सामने भूसा मिले हुए गेहूँ की एक बोरी भेंटवा कर रख दी कि उसमें से जो भूसा निकले, वही उसका पुरस्कार है।

किसी कलात्मक कृति का मूल्यांकन करते समय हम यथाशक्ति अपनी बुद्धि और तर्क का आश्रय लेते हैं, लेकिन ये दोनों ईमानदारी से हमारा साथ दें तब न ? श्रीर वेस्टरफील्ड ने बुद्धि की उपमा गृहिणी से दी है जिसकी बात हमेशा सुनी जाती है लेकिन ध्यान उस पर अवचित हो दिया जाता है^१। जहाँ तक रचि का सम्बन्ध है, मनुष्यों की रचियों में भिन्नता पायी जाती है (भिन्नरचिहिं लोक)^२ ऐसी दशा में साहित्यिक रचि का अनुकरण कर आलोचनात्मक नियम में एकरूपता कैसे सम्भव हो सकती है ? एक आलोचक ने रचि को एक प्रकार का मत स्वीकार किया है जो कभी प्रमाणभूत नहीं माना जा सकता, वह बवल अपनी पारणा को साहस प्रदान करता है।^३

सुप्रसिद्ध फ्रेंच लेखक माद्रे गीद ने कहा है—“सब बातें कही जा चुकी हैं, लेकिन सुनता कोई नहीं। सदा फिर-फिर से धारम्भ करना आवश्यक है।”^४

दरमसल आलोचना के सिद्धांतों का अध्ययन करने मात्र से आलोचना में कुशलता प्राप्त नहीं की जा सकती।

कहा गया है कि लेखक की रचना शैली उसके “व्यक्तित्व के ऊपर निर्भर करती है (स्टाइल इज द मैन)। सेंट व्यन् ने किसी साहित्यकार की कृति का सही मूल्यांकन करने के लिए उसके व्यक्तित्व का अध्ययन आवश्यक माना है। उसने लिखा है—“ किसी लेखक के सम्बन्ध में नियम देना आसान है, व्यक्ति के सम्बन्ध में

१—रीडन इज अवर मिस्ट्रेस हू इज ओलवेज हू यट सलडम माइण्डेड।

२—शिष्यमहिम्न स्तोत्र का एक श्लोक देखिए।

त्रयी साख्यं योगं पशुपतिमतं ब्रह्मवर्त्मनि।

प्रभुने प्रस्थाने परमिदमतं पथ्यमिति च।

रचीना वैचिण्यात् ऋजुकुटिलनानापशुपा।

नृणामेको गमयत् त्वमसि पयसामणव इव।

—वेदत्रयी, सांख्य, योग, पशुपत और ब्रह्मवर्त मत ऋजु और कुटिल मार्गों का अनुसरण करनेवाले मतानुयायियों के रचि मेद से ही उत्पन्न हुए हैं।

३—टेस्ट इज ऐन ओपिनियन, अवर स्टड्ड, हिथ गिम्स वन द करेज आफ वन’स ओन कनविशान।

४—मॉल पिग्स हैब मॉलरैडी बीन सेड

यट ऐम् नो वन लिस्तिन्स

इट इज नैसेसरी मॉलवेज दु बिगिन अगेन।

नहीं।" लेकिन तो क्या फिर (रस्किन के शब्दों में) ' उच्चाश्रय वाला व्यक्ति ही उच्च कोटि की कला का सृजन कर सकता है' ?

एक बात स्पष्ट है कि यदि जीवन जीने योग्य है, और उसका कोई शाश्वत मूल्य है तो कला का जीवन के साथ सम्बन्ध आवश्यक हो जाता है। आई० ए० रिचर्ड्स का कथन है—“काव्य जीवन की आलोचना है—मैथ्यू आर्नोल्ड की यह उक्ति अत्यन्त स्पष्ट है, यद्यपि इसकी बराबर उपेक्षा होती आयी है,” तथा ‘कलाकार का काम उन अनुभूतियों को अंकित कर देना और चिरस्थायी बना देना है जो उस सर्वाधिक सग्रहणीय प्रतीत होती हैं।’ वस्तुतः काव्य के कलापक्ष की अवहेलना नहीं की जा सकती, लेकिन साथ ही उपाय के औचित्य पर सारा जोर देने से जीवन सामग्री एक ओर छूट जाती है जिसपर सब कुछ निभर है, और जिसके लिए हम जीते हैं। यदि वाल्टर पेटर के शब्दों में “कला मानवता के सुख में वृद्धि करती है, शोषितों को शोषण से मुक्त करती है तथा पारस्परिक सहानुभूति का विस्तार करती है, इसलिए वह महात्मा है,” तो कला को निर्वैयक्तिक स्वाकार करने से कला की महत्ता कैसे सिद्ध हो सकती है ?

अरिस्टोटल की परम्परा को स्वीकार करते हुए डेचीज ने अद्वितीय ज्ञान को अद्वितीय रूप में ज्ञापित करने को कला कहा है। इस प्रकार का ज्ञान मूल्यवान होता है। जो कुछ निजी होता है, कला द्वारा हम उसे सावजनिक बनाते हैं और यह काव्य अभिव्यक्ति द्वारा सम्पन्न होता है। डेचीज के अनुसार, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से मनुष्य का भाग्य ही कला का विषय है। कला को इसलिए मूल्यवान कहा है क्योंकि मनुष्य और उसका भाग्य मूल्यवान है।^१

जैसा कि एक बार इलियट ने भी कहा था, डेचीज ने आलोचना को साम्य न मानकर साहित्यिक कृतियों को हृदयगम करने और उनका मूल्यांकन करने का साधन स्वाकार किया है। उसका कहना है कि पेशेवर आलोचक जो आलोचना-पद्धति नियत करते हैं, वह विद्यार्थियों के लिए ही उपयोगी हो सकती है। वास्तव में साहित्यिक समीक्षा का अध्ययन प्रबुद्धता (इल्यूमिनेशन) के कला कोशल का अध्ययन है। यदि इससे केवल हमें विभिन्न प्रकार की विशिष्ट शब्दावली अथवा विभिन्न युक्ति-प्रयुक्तियों की ही जानकारी प्राप्त हो तो इसका तात्पर्य होगा कि हम अपना समय नष्ट कर रहे हैं।^२ इसलिए डेचीज ने उसी को प्रभावशाली आलोचना कहा है जो किसी साहित्यिक कृति के अनेक रूपों को हृदयगम करने योग्य बनाय। कला अनुभूति के योग्य होनी चाहिए, तथा आलोचना का काय है उस अनुभूति में सहायक होना।^३ “कविता को

१—ए स्टडी ऑफ़ लिटरेचर, ग्यूमाक, १९४८ पृ० २६, ७१, ७२, ८३

२—क्रिटिकल अप्रोचेज टू लिटरेचर पृ० ३६२

गूढ़ता एक दोष है, लेकिन भाजकल जितना ही अच्छा कोई कवि होता है, उतना ही अधिक यह दोष उसमें पाया जाता है ।^१

यहाँ एण्टन चेखव की प्रसिद्ध पक्तियाँ मनन करने योग्य हैं—

यदि मुझमें अधिक शक्ति और सामर्थ्य होती ।

एक सुन्दर कुमारी की भाँति यह दुनिया दिखाई देती ।

अपनी बाँहों में उसे मैं भर लेता मानो वह मेरी दुल्हन हो,

इस पृथ्वी को मैं अपने सीने से लगाता,

उसे उठाकर मैं ईश्वर के पास ले जाता ।

कहता—देखो, हूँ मेरे ईश्वर । इस पृथ्वी की ओर देखो,

देखो, कितनी कमनीयता इसमें मैंने भर दी है ।

देखो इसे जिससे तुम्हारा हृदय आनन्द विमोद हो उठे ।

देखो, अस्तावल के नीचे अपनी हरीतिमा से यह चमचमा रही है ।

बड़ी खुशी से मैं तुम्हें इसे अर्पित कर देता,

लेकिन ऐसा मैं नहीं कर सकता—इससे,

मैं बहुत बहुत प्यार करता हूँ ।^२

लगभग तीन वष पूर्व एक प्रकाशक ने पारचात्य समीक्षा पर शीघ्र ही छात्रों पयोगी एक पुस्तक लिखकर देने का अनुरोध किया था । प्रकाशक महोदय पीछे रह गये, और कच्छप गति से मेरा काम प्रगति करता रहा । बीच बीच में अनेक कार्यों में सलग्न रहना पड़ा फिर भी मजिल आ ही गयी । निश्चय ही इसका सर्वाधिक श्रेय अज्ञातनामा प्रकाशक महोदय को है ।

१—ए स्टडी ऑफ लिटरेचर प० २२२

२—एक आई झोनली हैड मोर स्ट्रैंग इन मी ।

साइक ए लवली गस द वल्ड बुड लुक ।

इन माइ आम्स आई बुड टेक इट साइक ए ग्राइड,

दु माई यूजम आई पुड होल्ड द अय,

टक इट अप ऐण्ड बेयर इट दु द लाइ ।

सुन—लाइ गॉड, सुन डाउन अपॉन द थ्रड,

सो हाऊ प्रटी आई हैव मेड इट नाऊ ।

सुन ऐट इट, एण्ड लेन योर हाट रिबॉइस ।

सो हाऊ प्रीन इट शाइन्स बोनाय द सन ।

गलबने बुड आई गिव इट अप दु यू,

थर पाइ कमनॉट—इट'स द डियर दु मी ।

गत अनेक वर्षों से सम्बन्ध विश्वविद्यालय के स्नातकोत्तर छात्रों को मुझे पाश्चात्य समीक्षा पढ़ाने का अवसर प्राप्त हुआ है, वह भी कुछ कम प्रेरणादायक सिद्ध नहीं हुआ। मेरा विचार है कि अध्यापक पढ़ाते पढ़ाते स्वयं भी बहुत कुछ सीखता है, अध्यापन सम्बन्धी अनेक कठिनाइयाँ उसे क्रमशः स्पष्ट होती जाती हैं और विषय-सम्बन्धी गुणियों को सुलभाने की वह सामर्थ्य प्राप्त करता है।

मेरा विश्वास है कि बिना अंग्रेजी के सम्पन्न ज्ञान के पाश्चात्य समीक्षा की बारीकियों को हृदयगम करना कठिन है। और दुर्भाग्य से परिस्थितियोंवश, अंग्रेजी के प्रति हमारी रुचि में ह्रास होता जा रहा है।

यह निस्सन्देह कहा जा सकता है कि यद्यपि सभी भारतीय विश्वविद्यालयों में बी० ए० और एम० ए० के पाठ्यक्रमों में पाश्चात्य समीक्षा अनिवार्य विषय के रूप में पढ़ायी जाती है फिर भी दुर्भाग्य से विलियम वे० विमसेट, डेविड डैवीज, रैने बेंले, जॉर्ज सेंट्सबरी, जे० डब्ल्यू० एच० एटकिंस, बसफोल्ड, एबरकोम्बी, स्काट-जेम्स विलियम हेनरा हडसन जैसे प्रधिकारी विद्वानों द्वारा लिखित पुस्तकों जैसी प्रामाणिक हिन्दी पुस्तकों से हम अभी वंचित ही हैं। अवश्य ही इस दिशा में हाल ही में कुछ प्रयत्न हुए हैं जो स्वागतार्ह हैं। इन अधिकांश रचनाओं में स्रोतों (सोर्सेज) के उल्लेखों का अभाव है, यद्यपि मौलिक रचनाओं के साथ तुलना करने से ज्ञात होता है कि ज्यों का त्यों अंग्रेजी से हिन्दी में अनुवाद कर दिया गया है। कतिपय रचनाओं में तो यह अनुवाद इतना भिन्न (अंग्रेजी के ज्ञान के अभाव में अशुद्ध भी) हो गया है कि उसके मूल रूप को देखे बिना वह बोधगम्य नहीं होता। कतिपय रचनाओं में अंग्रेजी के मूल वाक्यों को उद्धृत करने छोड़ दिया गया है, उनका अनुवाद देने की आवश्यकता नहीं समझी गयी। कुछ रचनाएँ ऐसी भी हैं जिनमें पाश्चात्य और भारतीय काव्यशास्त्र की तुलना के घोलमेल का प्रयत्न करके मूल विषय को ही अस्पष्ट और दुर्बोध बना दिया गया है। मध्ययुगीन समीक्षा के विवेचन को तो प्रायः छोड़ ही दिया गया है।

प्रस्तुत पुस्तक की क्या विशेषता है और कौन सी त्रुटियाँ इसमें रह गयी हैं— इसके निर्णय का अधिकार तो सुधी पाठक और समीक्षक-बन्धुओं का ही है। फिर भी लेखक का प्रयत्न रहा है कि तत्कालीन सामाजिक और राजनीतिक पृष्ठभूमि के परिप्रेक्ष्य में पाश्चात्य समाक्षा में समय समय पर जो मोड़ आये, उनका विकासक्रम सरल और बोधगम्य भाषा में प्रस्तुत किया जाये। वक्तव्यों की प्रामाणिकता के लिए यथासंभव मूल लेखक की शब्दावली का आश्रय लिया गया है।

परिभाषिक शब्दावली एक समस्या रही है। भारत सरकार द्वारा प्रकाशित शब्दकोशों में कितने ही स्थानों पर ऐसे भारी-भरकम शब्द दिये गये हैं कि यदि उनका निर्वाह प्रयोग किया जाये तो पाश्चात्य समीक्षा जैसे गम्भीर विषय का और

गूढ़ता एक दोष है, लेकिन भाजकल जितना ही अच्छा कोई कवि होता है, उतना ही अधिक यह दोष उसमें पाया जाता है ।^१

यहाँ एटन चेखव की प्रसिद्ध पक्तियाँ मनन करने योग्य हैं—

यदि मुझमें अधिक शक्ति और सामर्थ्य होती !

एक सुन्दर कुमारी की भाँति यह दुनिया दिखाई देती !

अपनी बाँहों में उसे मैं भर सेता मानो वह मेरी दुल्हन हो,

इस पृथ्वी को मैं अपने सीने से लगाता,

उसे उठाकर मैं ईश्वर के पास से जाता ।

बहता—देखो, हे मेरे ईश्वर ! इस पृथ्वी को ओर देखो,

देखो, कितनी कमनीयता इसमें मैंने भर दी है !

देखो इसे जिससे तुम्हारा हृदय आनन्द विभोर हो उठे !

देखो, अस्तावल के नीचे अपनी हरीतिमा से यह चमकमा रही है !

बड़ी खुशी से मैं तुम्हें इसे अर्पित कर देता,

लेकिन ऐसा मैं नहीं कर सकता—इससे,

मैं बहुत बहुत प्यार करता हूँ ।^२

लगभग तीन वष पूर्व एक प्रकाशक ने पाश्चात्य समीक्षा पर शीघ्र ही छात्रो पयोगी एक पुस्तक लिखकर देने का अनुरोध किया था । प्रकाशक महोदय पीछे रह गये, और कच्छप गति से मेरा काम प्रगति करता रहा । बीच-बीच में अनेक कार्यों में मलग्न रहना पड़ा फिर भी मजिल आ ही गयी । निश्चय ही इसका सर्वाधिक श्रेय अज्ञातनामा प्रकाशक महोदय को है ।

१—ए स्टड आँक लिटरेचर पृ० २२२

२—एफ आई मोनसी हैड मोर स्ट्रॉय इन मी !

साइक ए लवली गल द वल्ल बुड सुक !

इन माइ आग्य आई बुड टेक इट साइक ए बाइड,

दु माई बुडम आई बुड होल्ड द अय,

टव इट अय ऐंएव बेयर इट दु द साइड !

सुन—साइ गॉड, सुन डाउन अपॉन द धाड,

तो हाऊ प्रंगी आई हैव मेड इट माऊ !

सुन ऐं इट, एन्ड लें योर हाँ रिवाइस !

तो हाऊ घेन इं शाइन्स बोनाथ द सन !

गलडने बुड आई गिव इट अय दु यू,

बं घाइ व ननॉट—इट'स दू डिपर दु यो !

गत अनेक वर्षों से बम्बई विश्वविद्यालय के स्नातकोत्तर छात्रों को मुझे पाश्चात्य समीक्षा पढ़ाने का अवसर प्राप्त हुआ है, वह भी कुछ कम प्रेरणादायक सिद्ध नहीं हुआ। मेरा विचार है कि अध्यापक पढ़ाते पढ़ाते स्वयं भी बहुत कुछ सीखता है, अध्यापन सम्बन्धी अनेक कठिनाइयाँ उसे क्रमशः स्पष्ट होती जाती हैं और विषय-सम्बन्धी गुणियों को सुलभ करने की वह सामर्थ्य प्राप्त करता है।

मेरा विश्वास है कि बिना अंग्रेजी के सम्पन्न ज्ञान के पाश्चात्य समीक्षा की भारीकियों को हृदयगम्य करना कठिन है। और दुर्भाग्य से परिस्थितिमोक्ष, अंग्रेजी के प्रति हमारी रुचि में ह्रास होता जा रहा है।

यह निस्सन्देह कहा जा सकता है कि यद्यपि सभी भारतीय विश्वविद्यालयों में बी० ए० और एम० ए० के पाठ्यक्रमों में पाश्चात्य समीक्षा अनिवार्य विषय के रूप में पढ़ाई जाती है फिर भी दुर्भाग्य से विलियम वे० विमसैंट, डेविड डेवीज, रने वले, जॉर्ज सैंट्सबरी, जे० डब्ल्यू० एच० एटकिंस, बसफोल्ड, एबरकोम्बी, स्कौट-जेम्स, विलियम हेनरी हडसन जैसे अधिकारी विद्वानों द्वारा लिखित पुस्तकों जैसी प्रामाणिक हिन्दी पुस्तकों से हम अभी वंचित ही हैं। अवश्य ही इस दिशा में हाल ही में कुछ प्रयत्न हुए हैं जो स्वागतार्ह हैं। इन अधिकांश रचनाओं में स्रोतों (सोर्सेज) के उल्लेखों का अभाव है, यद्यपि मौनिक रचनाओं के साथ तुलना करने से ज्ञात होता है कि ज्यों का त्यों अंग्रेजी से हिन्दी में अनुवाद कर दिया गया है। कतिपय रचनाओं में तो यह अनुवाद इतना क्लिष्ट (अंग्रेजी के ज्ञान के अभाव में अशुद्ध भी) हो गया है कि उसके मूल रूप को देखे बिना वह बोधगम्य नहीं होता। कतिपय रचनाओं में अंग्रेजी के मूल वाक्यों को उद्धृत करके छोड़ दिया गया है, उनका अनुवाद देने की आवश्यकता नहीं समझी गयी। कुछ रचनाएँ ऐसी भी हैं जिनमें पाश्चात्य और भारतीय काव्यशास्त्र की तुलना के धूलमेल का प्रयत्न करके मूल विषय को ही अस्पष्ट और दुर्बोध बना दिया गया है। मध्ययुगीन समीक्षा के विवेचन को तो प्रायः छोड़ ही दिया गया है।

प्रस्तुत पुस्तक की क्या विशेषता है और कौन सी कृष्टियाँ इसमें रह गयी हैं— इसके निष्पन्न का अधिकार तो सुधी पाठकों और समीक्षक-व्युक्तों का ही है। फिर भी लेखक का प्रयत्न रहा है कि तत्कालीन सामाजिक और राजनीतिक पृष्ठभूमि के परिप्रेक्ष्य में पाश्चात्य समीक्षा में समय समय पर जो मोड़ आये, उनका विकासक्रम सरल और बोधगम्य भाषा में प्रस्तुत किया जाये। वक्तव्यों की प्रामाणिकता के लिए यथासंभव मूल लेखक की शब्दावली का आश्रय लिया गया है।

परिभाषिक शब्दावली एक समस्या रही है। भारत सरकार द्वारा प्रकाशित शब्दकोशों में कितने ही स्थानों पर ऐसे भारी भरकम शब्द दिये गये हैं कि यदि उनका निर्वाच प्रयोग किया जाये तो पाश्चात्य समीक्षा जैसे गंभीर विषय का और

गूढ़ता एक दोष है, लेकिन आजकल जितना ही अच्छा कोई कवि होता है, उतना ही अधिक यह दोष उसमें पाया जाता है।”^१

यहाँ एण्टन चेखव की प्रसिद्ध पक्षितयाँ मनन करने योग्य हैं—

यदि मुझमें अधिक शक्ति और सामर्थ्य होती ।

एक सुन्दर कुमारी की भाँति यह दुनियाँ दिखाई देती ।

अपनी बाँहों में उसे मैं भर लेता भानो वह मेरी दुल्हन हो,

इस पृथ्वी को मैं अपने सीने से लगाता,

उसे उठाकर मैं ईश्वर के पास ले जाता ।

बहता—देखो, हे मेरे ईश्वर ! इस पृथ्वी की ओर देखो,

देखो, कितनी कमनीयता इसमें मैंने भर दी है ।

देखो इसे जिससे तुम्हारा हृदय आनन्द विभोर हो उठे !

देखो, अस्तावल के नीचे अपनी हरीतिमा से यह चमकमा रही है ।

बड़ी खुशी से मैं तुम्हें इसे अर्पित कर देता,

लेकिन ऐसा मैं नहीं कर सकता—इससे,

मैं बहुत बहुत प्यार करता हूँ ।^२

लगभग तीन वर्ष पूर्व एक प्रकाशक ने पारश्वत्य समीक्षा पर शीघ्र ही छात्रों पयोगी एक पुस्तक लिखकर देने का अनुरोध किया था । प्रकाशक महोदय पीछे रह गये, और कच्छप गति से मेरा काम प्रगति करता रहा । बीच बीच में अनेक कार्यों में सलग्न रहना पड़ा फिर भी मजिल था ही गयी । निश्चय ही इसका सर्वाधिक श्रेय अज्ञातनामा प्रकाशक महोदय की है ।

१—ए स्टडी ऑफ लिटरेचर प० २२२

२—ए आई ओनली हैड मोर स्ट्रेन्थ इन मी !

साइक ए सक्ली गस द बहड बुड सुक !

इन माइ आम्स आई बुड डेक इट साइक ए ग्राइड,

टु माई ब्रुथर्स आई बुड होल्ड द अथ,

टक् इट अप ऐंड बेयर इट टु द लॉड ।

सुक—लॉड गॉड, तुक बायन अपॉन द धन्ड,

सो हाऊ प्रेंटी आई हैव मेड इट नाऊ ।

सुक ऐट इट, एण्ड लैग योर हाट रिस्पाइस !

सो हाऊ प्रीन इट शाइन्स योनीष द सन !

ग्लडली बुड आई गिव इट अप टु यू,

यट्ट गाइ कननॉट—इट'स दू डिपर टु मी ।

गत अनेक वर्षों से बम्बई विश्वविद्यालय के स्नातकोत्तर छात्रों को मुर्क पाश्चात्य समीक्षा पढ़ाने का अवसर प्राप्त हुआ है, वह भी कुछ कम प्रेरणादायक सिद्ध नहीं हुआ। मेरा विचार है कि अध्यापक पढ़ाते पढ़ाते स्वयं भी बहुत कुछ सीखता है, अध्यापन सम्बन्धी अनेक कठिनाइयाँ उसे क्रमशः स्पष्ट होनी जाती हैं और विषय-सम्बन्धी गुत्थियों को सुलझाने की वह सामर्थ्य प्राप्त करता है।

मेरा विश्वास है कि बिना अंग्रेजी के सम्यक् ज्ञान के पाश्चात्य समीक्षा की कारीक्रियों को हृदयगम्य करना कठिन है। और दुर्भाग्य से परिस्थितिमोक्ष, अंग्रेजी के प्रति हमारी रुचि में ह्रास होता जा रहा है।

यह निस्सन्देह कहा जा सकता है कि यद्यपि सभी भारतीय विश्वविद्यालयों में बी० ए० और एम० ए० के पाठ्यक्रमों में पाश्चात्य समीक्षा अनिवार्य विषय के रूप में पढ़ायी जाती है फिर भी दुर्भाग्य से विलियम वे० विमर्सट, डेविड डेचीज, रने वैंले, जार्ज सेंट्सबरी, जे० डब्ल्यू० एच० एटकिंस, बसफोर्ड, एमरकौम्बी, स्कॉट-जेम्स, विलियम हेमरा हडसन जैसे अधिकारी विद्वानों द्वारा लिखित पुस्तकों जसी प्रामाणिक हिंदी पुस्तकों से हम अभी वंचित ही हैं। अवश्य ही इस दिशा में हाल ही में कुछ प्रयत्न हुए हैं जो स्वागतार्ह हैं। इन अधिकांश रचनाओं में स्रोतों (सोर्सेज) के उल्लेखों का अभाव है, यद्यपि मौलिक रचनाओं के साथ तुलना करने से ज्ञात होता है कि ज्यों का त्यों अंग्रेजी से हिंदी में अनुवाद कर दिया गया है। कतिपय रचनाओं में तो यह अनुवाद इतना क्लिष्ट (अंग्रेजी के ज्ञान के अभाव में अशुद्ध भी) हो गया है कि उसके मूल रूप को देखे बिना वह बोधगम्य नहीं होता। कतिपय रचनाओं में अंग्रेजी के मूल वाक्यों को उद्धृत करके छोड़ दिया गया है, उनका अनुवाद देने की आवश्यकता नहीं समझी गयी। कुछ रचनाएँ ऐसी भी हैं जिनमें पाश्चात्य और भारतीय काव्यशास्त्र की तुलना के बोलपेल का प्रयत्न करके मूल विषय को ही अस्पष्ट और दुर्बोध बना दिया गया है। मध्ययुगीन समीक्षा के विवेचन को तो प्रायः छोड़ ही दिया गया है।

प्रस्तुत पुस्तक की क्या विशेषता है और कौन सी त्रुटियाँ इसमें रह गयी हैं— इसके निरूपण का अधिकार तो मुझे पाठको और समीक्षक-बन्धुओं का ही है। फिर भी लेखक का प्रयत्न रहा है कि तत्कालीन सामाजिक और राजनीतिक पृष्ठभूमि के परिप्रेक्ष्य में पाश्चात्य समीक्षा में समय-समय पर जो मोड़ आये, उनका विकासक्रम सरल और बोधगम्य भाषा में प्रस्तुत किया जाये। वक्तव्यों की प्रामाणिकता के लिए यथासंभव मूल लेखक की शब्दावली का आश्रय लिया गया है।

पारिभाषिक शब्दावली एक समस्या रही है। भारत सरकार द्वारा प्रकाशित शब्दकोशों में कितने ही स्थानों पर ऐसे भारी भरकम शब्द दिये गये हैं कि यदि उनका निर्वाह प्रयोग किया जाये तो पाश्चात्य समीक्षा जैसे गंभीर विषय का और

भी बोझिल हो जाना समभव है। फादर सी० बुल्ने की 'एटकिनकल इग्लिश हिन्दी ग्लोसरी' तथा इग्लिश बंगाली इत्यादि कोशों से सहायता ली गयी है।

ग्रीक, रोमन और फ्रेंच भाषाओं के शब्दों के उच्चारण की ओर भी लेखक प्रायः उदासीन रहते हैं। अंग्रेजी शब्दों तक के उच्चारणों में सावधानी नहीं बरती जाती (Hulme को हुल्मे लिखना, इसका उदाहरण है)। ग्रीक शब्दों के उच्चारण में ग्रीस का मुलेट के का मुल अनुरस से सहायता लेकर इन शब्दों का यथासंभव सही उच्चारण दिया गया है। फ्रेंच, जर्मन और अंग्रेजी शब्दों के सम्बन्ध में उन उन भाषाओं के प्राध्यापकों का सहयोग प्राप्त हुआ है।

१९४७ में स्वतन्त्रता प्राप्त करने के बाद उच्चस्तरीय शिक्षा के क्षेत्र में हमने बहुत सी उन्नति की है। आधुनिक भारतीय साहित्यिक विद्यार्थी की गतिविधि का सम्यक् रीति से समझने के लिए पाश्चात्य समीक्षा का अध्ययन अत्यन्त आवश्यक है। आशा है लेखक का यह तुच्छ प्रयत्न समीक्षा शास्त्र में क्वि रखनेवाले विद्यार्थियों को प्रेरणादायक सिद्ध होगा। वस्तुतः यह पुस्तक पाश्चात्य समीक्षकों की रचनाओं के आधार से ही लिखी गयी है अतः यह उही की वस्तु है—लेखक का इसमें कुछ नहीं है।

के० जे० सोमैया आर्ट्स एण्ड साइंस कालेज, विद्यानगर, बम्बई के प्रोफेसर डा० कृष्णलाल शर्मा ने इस पुस्तक की पाण्डुलिपि को आखिरीपक्ष पढ़कर अनेक बहुमूल्य सुझाव दिये। रामनारायण रुग्णा कालेज के अंग्रेजी विभाग के अध्यक्ष प्रो० मार० पी० पराजपे से चर्चा के द्वारा अनेक सुझाव प्राप्त हुए और पठनाय उपयोगी पुस्तकें मिली। बम्बई के रामनारायण रुग्णा कालेज की लाइब्रेरी का ग्रेण्ट लाभ मिला। श्री रणजीत शर्मा ने बड़ी तत्परता से पाण्डुलिपि को टंकित किया। हिन्दी प्रचारक संस्थान के व्यवस्थापक सदन कियामोस श्री कृष्णचन्द्र बेरी ने इस पुस्तक को उत्साह पूर्वक प्रकाशित किया, और वाराणसी के आयायत प्रेस ने छापा। ये सभी महा-नभाव इस पुस्तक के सहभागी हैं।

मदोऽप्यमदतामेति ससर्गेण विपश्चित ।

२८ शिवाजी पार्क,

बम्बई २८

१३-६-१९६६

जगदीशचन्द्र जैन

विषय-सूची

पहला खंड

(१) यूनानी समीक्षा १-५५

प्लेटो का पूर्वकालीन युग—(८ वीं शताब्दी ई० पू०)

प्राचीन सम्यता का बँद यूनान जिनासावृत्ति—व्यवृत्तकला की मुख्यता—
यूनान के सोफिस्ट—गोर्गिअस (४८३ ई० पू०)—इसोक्रीतीस (४३६
ई० पू०)—प्राचीन समीक्षाशास्त्र में व्यवृत्तकला—काव्य—रचना में दवी
प्रेरणा—होमर (८ वीं शताब्दी ई० पू०)—हेसिओड (८ वीं शताब्दी ई० पू०)—
रिडार (५१८ ई० पू०)—गोर्गिअस—अरिस्तोफनीस (४५० ई० पू०)।
अरिस्तोफनीस के नाटक । ११४

प्लेटो (४२७-३४७ ई० पू०)

दवी प्रेरणा से आविर्भूत कविता—कविता पर पहला आक्षेप—कविता
पर दूसरा आक्षेप—कविता अनुकरण का अनुकरण—श्रेष्ठ कविता का
विरोधी नहीं । काव्य का वर्गीकरण—ट्रैजेडी और कामेडी—काव्य का उद्देश्य—
व्यवृत्तकला का विश्लेषण—आलोचक के लक्षण—प्लेटो की देन । १४ २५

✓ अरिस्टोटल (३८४-३२२ ई० पू०)

पाश्चात्य काव्यशास्त्र का आधाचाय—प्लेटो की कविता सत्य से दूर—
अरिस्टोटल की नयी व्याख्या—'अनुकरण' का अर्थ—कविता और इतिहास—
सौंदर्य की प्रतिष्ठा—काव्य का प्रयोजन—कलाओं का वर्गीकरण—नाटक और
उसके भेद—ट्रैजेडी की उत्पत्ति—ट्रैजेडी का जन्मदाता एस्किलस (५२५ ई० पू०)—
सोफोक्लीस (४९६ ई० पू०)—यूरिपाइडिस (४८० ई० पू०)—ट्रैजेडी की परिभाषा—
ट्रैजेडी की विशेषता—ट्रैजेडी में कायत्व—
ट्रैजेडी के तत्व—कथानक—चरित्रचित्रण—पदविद्या—विचारतत्व—दृश्यप्रदर्शन—
संगीत तत्व—कामेडी की उत्पत्ति—कामेडी नाटककार—कामेडी में हीनतर
चित्रण—महाकाव्य—महाकाव्य और ट्रैजेडी—अरिस्टोटल की काव्यशास्त्र
की देन । २६ ४७

✓ राजाइनस (२१३-२७३ ई०)

तत्कालीन साहित्यकारों की शला—काव्य की आत्मा उदात्तता—क्या
आगत्य कला है ?—आदित्य के स्रोत—साहित्य की अवन्ति—कवि का व्याक्तित्व
साहित्य की उत्कृष्टता का मानदण्ड—राजाइनस एक वैचारिक समीक्षक ।
निष्कर्ष । ४८ ५५

दूसरा खंड

(२) रोमी समीक्षा ५७ ई६

यूनानी सभ्यता और संस्कृति का रोम पर प्रभाव

समीक्षा का केंद्र रोम । एट्रुस्कैन जाति का रोम पर आधिपत्य—
लिविउस एण्ड्रोनिकुस (तीसरी सताब्दी)—यूनानी सभ्यता का रोमी
सभ्यता पर प्रभाव—राष्ट्रीय संस्कृति के नाश की आशंका—क्विण्टुस एनिउस
(२३९ ई६ ई० पू०) । ५९ ई३

सिसरो (१०६-४३ ई० पू०)

वक्त्रकला—वक्ता की विशेषताएँ—वक्त्रकला और साहित्य । ६४ ७

लक्रेटियस (६५ ई० पू०) ६८ ६

वर्जिल (७० ई० पू०) ७०-२

होरेस (६५ ई० पू०)

रोम में काव्य की प्रतिष्ठा—होरेस की कृतियाँ—‘इपोइस’ गीतिका—य/
और ‘ओड्स’ (लघुगीत)—‘सटायस’ (यम्य)—‘एपिस्टल्स’ (पत्रकाव्य)—
‘आस पोएतिक’ (काव्यकला)—काव्य-समीक्षा के क्षेत्र में होरेस का स्थान ।

७३ ८२

प्लिनी ज्येष्ठ (२३ ई०) ८३ ४

प्लिनी कनिष्ठ (६१-११३ ई०) ८५ ६

क्विण्टीलियन (३५-६५ ई०)

वक्त्रकला संबंधी विरोधी मायताएँ—वक्ता की शिक्षा—वक्त्र-
कला की समीक्षा—शैली का स्वरूप—शैली के भेद—साहित्यिक समीक्षा—वक्त्र-
कला और कविता—क्विण्टीलियन को देन । निष्कर्ष । ८७ ६६

तीसरा खण्ड

(३) मध्ययुगीन समीक्षा ६७-१४१

मध्ययुग अथवा अधकार युग—(ईसवी सन् की लेंगभेग ३ वीं शताब्दी-लगभग १५वीं शताब्दी)

मध्ययुगीन समीक्षा का सर्वेक्षण । रोम में महत्त्वपूर्ण परिवर्तन—मध्य युगीन शिक्षा की नींव—लटिन संस्कृति का प्रभाव—ईसाई धर्म का महत्त्व—प्राचीन साहित्यिक परम्पराओं का विमृशरूप—साहित्य की भत्सना—यूनानी रोमन परम्परा का महत्त्व—साहित्यिक परम्परा में वाइबिल का प्रवेश—अधोक्ति का महत्त्व—वक्त्रकला की शिक्षा—'व्याकरण साहित्य का अध्ययन है'—काव्य और वक्त्रकला की अभिन्नता काय प्रयाजन—काव्य—शली—ट्रजेडी और कामेडी—कल्पित कथा—काय शास्त्र के क्षेत्र में अप्रगति । ९६-१०७

सातवीं शताब्दी में महत्त्वपूर्ण परिवर्तन

बीडो (६७३-७३५)—आल्फ्रेड (७२५-८०४)—सालिसबरी का जॉन (१११०-८०) विनसाफ का ज्योफे (१२ वीं शताब्दी का मध्यकाल)—गारलड का जॉन (११८०-१२६०)—रॉबर्ट घोसेटेस्ट (११५५-१२५३)—रोजेर बेकन (१२१४-१२९२)—दांते अलिगेरी (१२६५-१३२१)—बरी का रिवाड (१२८१-१३४५)—द आउल एण्ड द नाइटिंगेल (१२१०)—जॉन विविल्फ (१३२०-१३८४)—जेफी चॉसर (लगभग १३४०-१४००) ।

१०८-१३५

५ प्रह्वी सोलहवीं शताब्दी के समीक्षक

कमसटन—बोकाचिओ—हॉज गोअर । निष्कर्ष । १३५-१४१

चौथा खण्ड

(४) आधुनिक समीक्षा १४३-४८२

(क) नवजागरण काल (रिनासा)-१५ वीं-१७ वीं शताब्दी का आरंभ काल

सर फिलिप सिडनी (१५५४-८६)—कविता की बकालत—कविता के समयन में प्रमाण—काव्य की पुरातनता—काव्य का महत्त्व—प्लेटो का समया—कविता की विशिष्टता—अनुकरण अर्थात् मृजनात्मकता—कविता दान और इतिहास से श्रेष्ठतर—काव्य—याव—काव्य का प्रयोजन—कविता की सर्वोत्कृष्टता—सिडनी के मत की समीक्षा । १४५-१५३

वेन जॉनसन (१५७३-१६३७)

महासिक्ल साहित्य का अनुकरण साहित्य में अनुदात्त-लेखकों के के लिये आदेश—समीक्षारमक विवेचन—समीक्षा में स्थान । निष्कर्ष ।

१५३-१५८

(ख) नव्यशास्त्रवाद (लगभग १७ वीं शताब्दी लगभग १८ वीं शताब्दी)—

यूनान और रोम के साहित्य की श्रेष्ठता—महासिक्ल द्वारा की विनोदताएँ—नये युग का आरम्भ—नव्यशास्त्रवाद । १५९-१६९

महान् आलोचक जॉन ड्राइडन (१६३१-१७००)—सुलभारमक समीक्षा—कविता अनुकृति ह—काव्य का प्रयोजन आनंद अच्छा अनुकरण चोरी नहीं—कविता का सत्य से सम्बन्ध—नाटक मानव स्वभाव का एक चित्र—नाटक में सकलनत्रय अनावश्यक—आधुनिककालीन नाटकों की उत्कृष्टता—ड्राइडन की देन । १६९-१७०

अठारहवीं शताब्दी—पाश्चात्य समीक्षा में नया मोड़—रसिकी की स्वतन्त्र अभिव्यक्ति—सामाजिक दशा । १७१-१७३

व्वाल्पो । १६३६-१७११)—लेखकों का शिक्षक—पाश्चात्य समीक्षा पर प्रभाव—प्राचीनों का मागदशन । १७४-१७५

जॉन डेनिस (१६५७-१७३४)—समीक्षा का स्तर—डेनिस की रचनाएँ—आवेगयुक्त कविता की आवश्यकता—सामान्य और उत्तेजित भावावेग—कविता में धार्मिक विषय—कविता में प्रेरणा तत्व—काव्यसृजन के नियम—काव्य—न्याय डेनिस का योगदान । १७५-१७८

जोसेफ एडीसन (१६७२-१७१६)—साहित्य की लोकप्रियता-जीवन को सयत और परिष्कृत बनाना आलोचना के पुरातन मानदण्डों की समीक्षा-रुचि के अनुरूप कला का महत्त्व-साहित्य संबंधी निषेध-रुचि और चार्ल्स डीकेंस कल्पनाजन्य आनन्द-परिचय का साहित्य-आधुनिक नाटकों की श्रेष्ठता-डेनिस के 'काय-न्याय' का विरोध-'पैरेडाइस लॉस्ट' की आलोचना-समीक्षाशास्त्र को देन । १७८-१८४

एडवर्ड यंग (१६८३-१७६५)—यंग की रचनाएँ-प्रतिभा का महत्त्व-प्राचीनों का अनुकरण-काव्य सृजनोपयोगी यात्रिक नियमों का विरोध प्राचीनों का महत्त्व-यंग को पाश्चात्य समीक्षा को देन । १८४-१८७

रिचार्ड हर्ड (१७२०-१८०८)—हर्ड की रचनाएँ-मध्यशास्त्रवाद का खण्डन-'गोयिक' अथवा रोमांटिक कविता-हर्ड को देन । १८७-१९०

एलैक्जेंडर पोप (१६८८-१७४४)—ग्रैजो साहित्य का बालो-काव्य सिद्धान्तों का विवरण-ग्रय-समीक्षा संबंधी विवरण-समीक्षकों के गुण-दोष-पोप की अथ रचनाएँ-ग्रैजो समीक्षा में पोप का स्थान ।

१९०-१९४

सेमुअल जॉन्सन (१७०९-१७८४)—युग के साहित्यिक डिक्टेटर-जॉन्सन की कृतियों में समीक्षारमक विवेचन-समीक्षात्मक मानदण्डों को समुपेत बनाने का यत्न-सामयिक आलोचना पर व्यंग्य-प्रचलित समीक्षा पद्धतियों की आलोचना-आलोचक के कृत्य-साहित्य का मूल्यांकन-पाश्चात्य समीक्षा शास्त्र में बुद्धिवाद का प्रवेश-काव्यसृजन में मौलिकता का महत्त्व-साहित्य का आधार प्रकृति-काव्य की परिभाषा-जॉन्सन की समीक्षाशास्त्र को देन । निष्कर्ष । १९५-२०२

(ग) स्वच्छंदतावादी काल (अठारहवीं उन्नीसवीं शताब्दी) २०३-२७२
स्वच्छंदतावादी धारा का उदय-अठारहवीं-उन्नीसवीं शताब्दी
२०५-२०६

विकलमैन (१७१७-१७६८)—समीक्षा में सौंदर्यशास्त्र-कला और साहित्य को नये ढंग से चर्चा-'जैसी चित्रकारी वैसी कविता' ।

२०७-२१०

लेसिंग (१७२९-१७८१)—कला का उद्देश्य-कविता सम्बंधी मान्यता-नाट्य कविता की उत्कृष्टता-'लाओकून' २११-२१५

शिलर (१७५९-१८०५)—क्लासिक और रोमांटिक—क्लासिक और रोमांटिक का समन्वय—शिलर के साथ गेटे का मतभेद—जर्मन और फ्रेजी स्वच्छन्दतावादी कविता में अन्तर—सरल तथा भावप्रवण कविता ।

२१५ २१९

जोहान वोल्फ गांग गेटे (१७४९-१८३२)—शास्त्रवादो विचारधारा का समयक कला में व्यक्तित्व की प्रधानता—कविता का विषय क्या हो ? यथायथा में काव्यात्मक रोचकता—कविता की वस्तुनिष्ठता कविता में नैतिकता का सौंदर्य—प्राचीनों के प्रति आस्था—स्वच्छन्दतावादी और यथायथावादी धाराओं का विकास । २२० २२५

विलियम वड्सवर्थ (१८७०-१८५०) स्वच्छन्दतावादी काव्य युग का प्रवर्तक,

वड्सवर्थ मनोवैज्ञानिक आलोचक—कवि का दृष्टिकोण—काव्यशैली—काव्य की भाषा—रूपतत्त्व और विषयवस्तु की समस्या—आनन्द, कविता का नैतिक धर्म—काव्यसिद्धांत वड्सवर्थ की देन । २२६ २३४

मैमुअल टलर कालरिज (१७७२-१८३४)

वड्सवर्थ और कालरिज का सम्मिलित प्रयत्न—'मायोप्राफिया ऑटेरेरिया'—काव्यसिद्धांतों का ताल्लिक विवेचन—काव्य और कविता—छन्द और कविता—कविता और गद्य—कल्पना काव्यसिद्धान्तों का आधार—दर्शन ।

२३५ २४५

वायरन (१७८८-१८२४)

पत्रव्यवहार—यूनानियों का स्वातन्त्र्य—संग्राम—वायरन की भावनाएँ—समीक्षा में स्थान २४६ २४९

पर्सि बीशी शेली (१७९२-१८२२)

स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्रमुख—वीर्ताक द्वारा कविता का विरोध—कविता का सद्भाव—भाषा और कविता—कविता जीवन का काव्य कविता में सामंजस्य—कविता में सत्य—काव्य का प्रयोजन आनन्द—काव्य और नैतिकता—कवि का स्थान शेली का पाश्चात्य समीक्षा पर प्रभाव । २५० २६१

जॉन कीट्स (१७९५-१८२१)

'इथि वा गम्भीरता'—आत्मनिष्पत्ति ही कविता है—सौन्दर्य ही परम सत्य—काव्य की परिष्कृत अतिशयता—प्रकृतिप्रेम कीट्स की काव्यसमीक्षा ।

२६२ २६७

ले हण्ट (१७८४-१८५६)

कविता भावावेश की उक्ति कविता का आरम्भ-कल्पना और भावतरंग-
पद्य कविता के लिए आवश्यक-समीक्षा में स्थान । निष्कर्ष । २६८-२७२

(घ) यथार्थवादी आलोचना (उन्नीसवीं शताब्दी) २७३-३१८

यथार्थवादी आलोचना २७५-२७६

सैन व्यथ (१८०-१६६) २७७-२७९

विस्वामित्यन प्रियोरियोविच वेल्स्की (१८११-४८) २८०-२८४

निकोलाई ग्रिबिलोविच चनिशेव्स्की (१८२८-८९) २८५-२८७

काल माकम (१८१८-८३) २८८-२९३

मैथ्यू आर्नोल्ड (१८२०-८८)

यथार्थवादी महान् आलोचक क्लासिकल परम्परा के समर्थक-कविता
का रूप साहित्य में समीक्षा का महत्त्व समीक्षात्मक शक्ति की प्रमुखता-
आलोचना क्या है ?-काव्य का प्रयोजन-आलोचना और सृष्टि-आर्नोल्ड
मत्याकम । २६४-३०३

लिया तात्सतम (१८१८-१९१०)

प्रतिभाशाली समीक्षक कला का आधार धार्मिक और-कला किसे
बहुते हैं ? कला की परिभाषा-कला मानव का साधन नहीं-कला के
सिद्धांत कलात्मक सृजन की प्रक्रिया-कलाकृति के आवश्यक तत्व-सत्य, शिव
और सुन्दर सौन्दर्यवादी सिद्धान्त-उच्चवर्गीय कला-कला की दुर्बलता-
कला की प्रभविष्णुता-पाश्चात्य समीक्षा को नया आलोक । ३०४-३१४

जॉन रस्किन (१८१६-१९००)

(ङ) निष्कर्ष । (३१५-३१८)

कलावादी सिद्धांत (३१९-३६६)

कलावादी सिद्धांत (३२१)

जेम्स ह्विस्टर (१८३४-१९०३) ३२१-३२२

एडगर एनेन पो (१८०६-४६)

आलोचक का महत्त्वपूर्ण स्थान-सुखवि द्वारा सौंदर्य के प्रति आकर्षण-
सौंदर्य के चिन्तन से आत्मा का उन्नयन-काव्य और संगीत का निकट सम्बन्ध-
'कविता केवल कविता के लिये' । ३२३-३२६

वाल्टर पेटर (१८३६-६४)

नैतिकता के सम्बंध में अस्पष्टता-सौंदर्यवाद में भावावेश की तीव्रता-
रूपविधान का महत्त्व-आत्मभावना की अभिव्यजना-कलाकार की शब्दावली-
आत्म-नियंत्रण में सौंदर्य-श्रेष्ठ शली हैं ललित कला का जन्म-शब्दावली के
अन्वेषण में अध्यवसाय-शली में अभिव्यजना शक्ति-शली की व्यक्तित्वता-
कला की महत्ता-पेटर की समीक्षा । ३२७ ३३५

आस्कर वाइल्ड (१८५६-१९००)

सौंदर्य का परम उपासक-कला सर्वोपरि वास्तविकता-कला और
प्रकृति-कला में रूपविधान । ३३६ ३४०

ए० सी० ब्रैडले (१८५१-१९३५)

कविता में कल्पनात्मक अनुभव-कलावादी मत सम्बंधी भातिथों का
मिराकरण-विषय और रूपविधान का पृथक्त्व-कविता का विषय-क्या रूप-
विधान ही सब कुछ है ?-रूपविधान अभिव्यजना है-श्रेष्ठ कविता में
असंख्य संकेतों का सूचन । ३४१ ३४६

✓ वेनेदेतो क्रोचे (१८६६-१९५२)

सौंदर्यशास्त्र का प्रतिष्ठाता-क्रोचे की रचनाएँ-सौंदर्यवाद सिद्धान्त
की परम्परा-हेगेल के मत में कला का ह्रास कविता की वकालत-कविता
के सत्य और सरल स्वभाव की उपेक्षा-मानव आत्मा की क्रियाएँ सहजज्ञान
स्वप्रकाश्य नाम सहजज्ञान और प्रत्यक्षबोध सहजानुभूति और संवेदन-
सहजानुभूति अभिव्यजना कैसे है ?-सहजानुभूति और कला-कलात्मक
प्रतिभा जन्मजात नहीं-सौंदर्यवाद की प्रतिष्ठा रूपसौंदर्य का प्राण-कला
प्रकृति का अधानुकरण नहीं-कलाकृति को अस्पष्टता-कला का प्रयोजन-कला
में कुरूपता कला का सच्चापन-कला द्वारा शुद्धीकरण-क्रोचे के समीक्षक
अभिव्यजनावाद और वक्रोक्ति । निष्कर्ष । ३४७ ३६६

(च) बीसवीं शताब्दी की आलोचना ३६७ ४२०

आई० ए० रिचर्ड्स (१८९३)

समीक्षा सिद्धान्त का मनोवैज्ञानिक आधार-काव्य के समय में
विज्ञान का सहारा-सौंदर्यवादियों के सिद्धान्त की भीमसा सौंदर्य की
परिभाषाओं की भीमसा-मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया की मुख्यता-काव्य की

सुकृष्टता-काव्य और सम्यता-कला और नोति-कविता, कविता के लिए-
रिचर्ड्स की देन। ३६९-३७८

बीसवीं शताब्दी का प्रथमार्ध ३७९-४०२

प्रथम विश्वयुद्ध के उपरांत का समाज ३७९ ३८०

वैबिट (१८६५-१९३३) और मोरे १८६४ १९३७) ३८०

टी० ई० ह्यम (१८८३-१९१७)

स्वच्छन्दतावाद क्रान्ति का जनक-स्वच्छन्दतावाद और रूसो-शास्त्रवाद
की वैज्ञानिक पृष्ठभूमि-शास्त्रवाद में मानव की सोमा साहित्य में व्यवस्था
और अनुशासन-कविता की सीमा। ३८१-३८४

एजरा पाउण्ड (१८८५) ३८४ ३८६

प्रभाववाद (इम्प्रेसनिज्म) प्रभाववादी मत की समीक्षा ३८७-३८९

प्रतीकवाद (सिम्बोलिज्म) ३९० ३९१

प्रतीकवादी कवि ३९१ ४०२

चार्ल्स बोड्लेयर (१८२१-६७)

एल्न पो का प्रभाव ३९१-३९५

स्टेफन मलार्मे (१८४२ ९८) ३९५-३९८

पाल वर्लेन (१८४४ ९६)

'डेकैडेंट' कवि ३९८ ३९९

पाल वालेरी (१८७१-१९४५) ३९९ ४००

आयर रेंबो (१८५४ ९१) ४०० ४०२

✓ टी० एस० इलियट (२६ सितम्बर, १८८२-४ जनवरी, १९६५)

साहित्य में दास्यवादो-स्वच्छन्दतावाद का विरोध-क्लासिक क्या है ?-
परम्परा और वैयक्तिक प्रतिभा-कला की निर्व्यक्तित्वता-समीक्षा का उद्देश्य-
कविता क्या है ?-कविता की गुरुहता-इलियट की समीक्षा पद्धति। निष्कर्ष।

४०३ ४२०

(ख) समसामयिक आलोचना ४२१-४८२

बीसवीं शताब्दी की नयी आलोचना

ब्लूम्सवरी परम्परा-एफ० आर० लीविस (१८९५)-जॉन

ब्रो रेन्सम (१८८८)-एलेन टेट (१८९९) और क्लियेय ट्रुक

(१९०६)-रॉबर्ट पेन वारेन (१९०५)-थोर विण्टर्स (१९००)-

विलियम एम्पसन (१९०७)—मॉरिस चाल्स (१८९३ १९१८)—
केनेथ वक (१८९७)—आर० पी० ब्लैकमूर (१९०४)—टव्ल्यू०
एच० ऑडन (१९०७)—विलफ्रेड ओवन (१८९३ १९१८) ।

४२३ ४६३

ज्या पाल साध (१९०५)

अस्तित्ववाद कविता और गद्य रचना—साहित्य और साहित्यकार

४६४ ४६९

अल्बर्ट कामू (१९१३-६०)

गूँथवाद—'आध्यात्मिक विद्रोह और कला—कलाकार का काम

४७० ४७६

फ्रांज काफ़्का (१८८३ १९२४)

कानूनी याय के प्रति अनास्था—अमर्श में सगति—निजी मुक्ति के
निरपेक्ष प्रयत्न । निष्कप । ४७८ ४८२

उपसंहार ४८३ ५०२

परिशिष्ट १ पारिभाषिक शब्दावली ५०३ ५०५

परिशिष्ट २ यूनानी और रोमी शब्दों के उच्चारण ५०६

सदस्यों की सूची ५०७ ५१२

अनुक्रमणिका ५१३ ५४१

गुदागुदिवत्र ५४१ ५५०

प्रथम खण्ड

(१) यूनानी समीक्षा



- प्लेटो का प्राकालीन युग
(८ वां शताब्दी ई पू से ५ वीं शताब्दी ई पू तक)
- प्लेटो (४२७-३४७ ई पू)
 - अरिस्टोटल (३८४-३२२ ई पू)
 - लाजाइनस (२१३-२७३ ई पू)



प्लेटो का पूर्वकालीन युग (८ वीं शताब्दी ई० पू० से ५ वीं शताब्दी ई० पू०)

प्राचीन सभ्यता का केन्द्र : यूनान

यूनान की सभ्यता दुनिया की एक अत्यन्त प्राचीन सभ्यताओं में गिनी जाती है। यूरोप में यही से सभ्यता का प्रचार एवं प्रसार हुआ। ग्रीक भाषा का 'पोलिटिक्स' शब्द यूनानी 'पोलिस' (Polis) शब्द का ही रूपान्तर है जिसका अर्थ होता है नगर राज्य। यहाँ का प्रमुख कोई राजा होता था, जो स्वेच्छापूर्वक शासन नहीं कर सकता था। उसके विरोध या जाति विरादरी में प्रमुख सम्मेलन जानेवाले लोगों की परिषद् शासन कार्य में उसकी सहायता करती थी। राजा और परिषद् का नियुक्त प्रजा की ससद के समक्ष प्रस्तुत किया जाता और तदनुसार राजकाज चलता। इसी आधार पर आगे चलकर यूरोप के संविधान में राजा (किंग), परिषद् (कौन्सिल) और ससद (एसेम्बली) की स्थापना की गयी।

ईसवी सन् के पूर्व सातवीं आठवीं शताब्दी में यूनान की राजधानी एथेंस के निवासी समुद्र यात्रा द्वारा सारी भूमध्य क्षेत्रीय दुनिया से माल लाते और इस प्रकार उठोने अपने वनिज-व्यापार और उद्योग वधो म आशातीत उन्नति की थी। जमीन के बजर होने के कारण, समुद्रतट पास होने से, एथेंस के निवासी समुद्र मार्ग द्वारा व्यापार करने के लिए प्रोत्साहित हुए थे जिससे उनके माहस और मौलिक सूर्य वृक्ष की धाक विदेशों में जम गया थी। शनै-शनै धन सम्पत्ति सत्ता और संस्कृति की समृद्धता के कारण नगर सभ्यता का विकास होने से, ईसवी सन् के पूर्व तीसरी चौथी शताब्दी में एथेंस समस्त विद्याओं और कलाओं का प्रमुख केंद्र बन गया और दूर दूर के लोग यहाँ विद्याध्ययन के लिए आने लगे। सुप्रसिद्ध विचारक सुक्रात (सोक्रेटीस, सोक्रेटीस ४६६-३९९ ई० पू०) एथेंस का ही निवासी था जिसने चिन्तन के क्षेत्र में बुद्धिवाद की प्रतिष्ठा कर अपने देश-वासियों की जिज्ञासावृत्ति को उकसाया था। सुक्रात सदाचरण को समस्त सुखों का साधन मानता था, फिर भी दुर्माध्य से 'युवकों को बिगाड़ने'

के अपराध में उसे मृत्युदण्ड का भागी होना पड़ा।^१ प्लेटो (अफलातून, प्लतोन ४२७-३४७ ई० पू०) सुक़रात का ही प्रतिभाशाली शिष्य था। एथेंस में ३८६ ई० पू० में उसने एक विद्यापीठ (अकादमी)^२ की स्थापना की और 'आदश राज्य' का नारा बुलंद किया था। अरिस्टोटल (अरस्तू, अरिस्तो तलिस ३८४-३२२ ई० पू०) १७ वर्ष की अवस्था में एथेंस आकर रहने लगा था। पहले उसने इसोक्रैटीस (४३६-३३८ ई० पू०) के विद्यालय में अध्ययन किया, उसके बाद प्लेटो के चरणों में बैठकर विद्याभ्यास करने लगा। अरिस्टोटल अपने गुरु प्लेटो की भांति ही प्रतिभा सम्पन्न था और अपने मौलिक चिंतन के कारण उसने यूरोप की साहित्यिक समीक्षा पद्धति को विशेष रूप से प्रभावित किया।

जिज्ञासावृत्ति

सुक़रात ने कहा है—'एक सच्चे मनुष्य के लिए बिना छानबीन के, जिदगी जीने योग्य नहीं होती।' प्लेटो ने अपने एक सभा में भिन्न के एक पुराहित से कहा था—'तुम यूनानी लोग हमेशा वास्तविकता में रहते हो। तुममें एक भी व्यक्ति झूठा दिखायी नहीं देता—सबकी आत्मा युवा है। तात्पर्य यह कि यूनानी लोगो में बालका जैसी जिज्ञासा विद्यमान थी जिससे देवताओं के कृत्यों, धार्मिक और पौराणिक आख्यानों प्रकृति की जटिल पहेलियों नक्षत्रों के आकाश और मानवहृदय और मस्तिष्क के सम्बन्ध को समझने के लिए व अपनी शक्ति लगा कर जुट गये। प्लेटो के सवालों में कितने ही उपदेष्टारमक विषय ऐसे हैं जहाँ केवल कहापोहात्मक विचार ही व्यक्त किया गया है किसी शक का समाधान नहीं।^३ सुक़रात ने अपने आपकी उपमा एक दाई से देते हुए बताया है कि उसका उद्देश्य श्रोताओं को विचार करने और आत्म-आलोचना के लिए प्रेरित करना था, उपदेश देने का नहीं। सुक़रात का कहना था कि मनुष्य अपने

१—देखिए 'प्लेटो, द प्रोसोसोजी डबल्यू० एच० डी० राउज, प्रेंट हायलान्स आफ प्लेटो "पूपाक" १६५६

२—एथेंस के बाहर अकादमी नाम का एक स्थान जहाँ एक बगीचे में जून वृक्ष लगे थे। छात्रों में प्लेटो अपने शिष्यों को पढ़ाया करता था।

३—यदि आपो में जिज्ञासावृत्ति के दशन होते हैं। आकाश और पृथ्वी को देखकर उनके मन में जिज्ञासा होती कि ये दोनों कौन से वृत्त की स्रष्टा हैं पदा हुए हैं? दोनों में कौन पहले हुआ और कौन पाछे? क्या वे अद्वि और सूय की क्रीडा करते हुए दो शिशुओं की उपमा देते हुए कल्पना करते कि माया जादू के बल से वे पूर्व से पश्चिम का ओर गमन करते हैं। लेकिन प्रश्न होता कि ये पृथ्वी पर

उलझे हुए विचारों के कारण गलती करता है, इसलिए सबसे पहले किसी वस्तु को साफ माफ समझने बूझने की आवश्यकता है। ऐसा हालत में शुरू में जैसे चिंतन प्रधान और युक्तिपूर्वक सिद्ध न किये जाने योग्य विषयों की चर्चा करनेवाले दशन के स्थान पर विज्ञान का प्रादुर्भाव हुआ, उसी प्रकार पौराणिकता और रूपक से मुक्ति पाकर दशन न कविता का रूप धारण किया। इस प्रकार अधिकाधिक जिज्ञासा-वृत्ति ने यूनान के विचारकों को अपनी बुद्धिवाले घालोचक बनाकर छोड़ दिया। ध्यान देने की बात है कि उन दिनों घालोचना का स्वतंत्र अस्तित्व नहीं था, वह दशन, वक्तृत्वकला और व्याकरण के अंतर्गत ही गिनी जाती थी।

वक्तृत्वकला की मुरयता

वैसे तो नैस्तार^१ और ओदीसेप्स^२ का जमाने से ही यूनान में वक्तृत्वकला एक महत्त्वपूर्ण कला समझी जाती रही है। लेकिन ५१० ई० पू० में एथेंस में प्रजातंत्र राज्य की स्थापना के पश्चात् राज्य को शक्तिशाली बनाने के लिए राजनीति, अर्थशास्त्र और साहित्य आदि राष्ट्र के महत्त्वपूर्ण अंगों पर सरक्षण रखना आवश्यक हो गया था। इस समय मवसाधारण में जनसेवा की भावना उदित होने से, वक्तृत्वकला का महत्त्व बढ़ गया था। प्रजातंत्र राज्य में यदि कोई अपने राजनीतिक जीवन को सफल बनाना चाहता तो उसके लिए वक्ता होना आवश्यक था। उसे ससद गृहों और सभा भवनों में भाषण देकर अपनी योग्यता प्रमाणित करनी पड़ती थी। “यदि कोई व्यक्ति अपने किसी शत्रु द्वारा नोट-कचहरी—म घसीट कर ले जाया जाता और वक्तृत्वकला से वह अनभिज्ञ रहता तो उसकी ऐसी ही दशा होती, जैसे कवचधारी सैनिक किसी निहत्थे नागरिक पर दूट पड़े हो।”^३ ऐसी हालत में अपने श्रोताओं में विश्वास पैदा कर देने वाली वक्तृता की शिक्षा प्राप्त करना आवश्यक समझा जाने

गिर क्यों नहीं पड़ते? उनके मन में जिज्ञासा होती कि लाल और भूरी गाँवें हरी हरी घास चरकर सफेद और भीठा दूध क्यों बेती हैं? ऋग्वेद का सुप्रसिद्ध नासदीय सूक्त (१० १२६) इसी ऊहापोहात्मक जिज्ञासावृत्ति का सूचक है।
 देखिए जगदीशचंद्र जन, भारतीय तत्त्वचिंतन, पृ० ३३-३५।

१—नैस्तार के सम्बन्ध में कहा है—“उसके मुँह से निश्चलनेवाली आवाज सहृदयों में भी भौंकी होती है” (इतिमग्न १ २४६)।

२—ओदीसेप्स के शब्द “जन साधारण पर सीत शत्रु में बर्फ की तरह की भाँति घसर करते हैं” (वही, ३ २२२)।

३—जे० बी० बरी, हिस्ट्री आफ़ प्रीस, तीसरा संस्करण, पृ० ३८५।

सगा था। लेकिन इसका मतलब यह नहीं कि बेबल शब्दों के आडम्बर उ नाम घस जाता हो, उससे लिए युक्तिपूर्वक अपनी बात को प्रस्तुत करने तथा राजनीतिक और नीतिशास्त्र सम्बन्धी प्रश्नों पर वाद विवाद कर सकने की योग्यता आवश्यक थी। दिमोस्तेनीस (३८४-३२२ ई० पू०) यूनान का एक महान् राजा और राजनीतिज्ञ हो गया है जो अत्यन्त धन के साथ दण्ड के सामने खड़ा होकर भाषण देने का अभ्यास किया करता था। कभी वह अपने-आप छोटी गुफा में महीना जाकर रहता और गुपचुप भाषण-कला सीखने का अभ्यास करता। समारम्भ पर भाषण देते समय वह अपने शरीर को मोड़ता-तोड़ता, गोल-गोल घूमता रहता, अपने माथे पर हाथ रफक-फुछ सोचने लगता और बिचनी हो बार जोर से चीख पड़ता।^१

यूनान के सोफिस्ट

ऐसी हालत में उच्च शिक्षा की माँग में वृद्धि होना स्वाभाविक था और इस माँग को पूरा किया यूनान के सोफिस्टों ने। ये विद्वान् वक्तृत्वकता या तर्कशास्त्र सम्बन्धी अपने भाषण देते हुए स्थान-स्थान पर भ्रमण किया करते थे। विद्यार्थियों से अपनी फीस वसूल कर^२ उन्हें वक्तृत्व-कला में कुशल बना देने का उनका दावा था। प्रोते गोरस (४८०-४१० ई० पू०) इसी प्रकार का एक महान् सोफिस्ट माना जाता है जिसने पहली बार व्याकरण में शब्दभेद को जन्म देकर यूरोप में भाषाविज्ञान की नींव रखी। कहते हैं कि एक बार वह पर्थस के सुप्रसिद्ध राजनीतिज्ञ पेरिक्लीस से दण्डपद्धति पर चर्चा करते हुए सारे दिन झुम्झता रहा। सत्य शिव और मोक्ष के आपेक्षिक और व्यक्तिपरक बताते हुए उसने मनुष्य को ही सब वस्तुओं का मापदण्ड स्वीकार किया है, जिसका मतलब है कि वह सम्पूर्ण नैतिकता में विश्वास नहीं करता था, उसका उद्देश्य उपयोगितावादी था। प्लेटो ने 'प्रोतेगोरस' नामक अपने सबाद में कहा है—“प्रोतेगोरस एक सज्जन और दार्शनिक की भाँति व्यवहार करता है, कभी उत्तेजित नहीं होता, दूसरों की प्रतिभा देखकर ईर्ष्या नहीं करने लगता किसी की युक्ति को अत्यन्त गम्भीरतापूर्वक नहीं लेता और पहले बोलने के लिए क्षालामित नहीं रहता।

गौगिमस (४८३-३७६ ई० पू०)

गौगिमस^३ एक दूसरा राजनीतिज्ञ सोफिस्ट हो गया है जिसने एक वक्ता

१—विल ड्यूराष्ट द साइफ ग्राफ प्रोस, प० ४८३।

२—प्रोतेगोरस और गौगिमस किसी विद्यार्थी को वक्तृत्वकता में निपलात बनाने के लिए दस हजार बीनारें (द्रम्म) लेते थे।

३—गौगिमस को मृत्यु के बाद उसके भतीजे ने उसकी मूर्ति पर निम्नलिखित लेख

ग्रीक शैलीकार के रूप में ख्याति प्राप्त की थी। वक्तृत्वकला का उसने साहित्यिक विश्लेषण प्रस्तुत किया और अपने देशवासियों को एक विशिष्ट चमत्कारपूर्ण शैली में गद्य की रचना करना सिखाया। वक्ता होने के साथ वह एक कवि और संगीतज्ञ भी था, तथा घूम घूम कर साहित्य, नीतिशास्त्र और राजनीति पर भाषण दिया करता था।

इसोक्रैटीस (४३६-३३८ ई० पू०)

यूनान में गद्यशैली का भाव निर्माता इसोक्रैटीस वक्तृत्वकला का बहुत बड़ा विद्वान् था। अपने शर्मिले स्वभाव और धीमी भाषा के कारण वह स्वयं तो वक्ता बनने में सफल न हो सका, लेकिन दूसरों के भाषण तैयार करके देने में उसने खूब नाम कमाया। अपनी वक्तृत्वकला के कारण सभा भवनो पर बज्जा करनेवाले नेतागण तथा फीस लेकर मधुमति लोगों को वक्ता बना देनेवाले और बाल की खाल निकालनेवाले सोफिस्ट उसे पसन्द नहीं थे। उसका कहना था कि प्रतिभाशाली व्यक्ति ही एक सुयोग्य वक्ता बन सकता है। अपने विद्यालय के पाठ्यक्रम में उसने अध्यात्मशास्त्र के अध्ययन पर जोर न देकर दशनशास्त्र को मुख्य माना तथा साहित्य और राजनीति सम्बन्धी लेखन और वक्तृत्वकला को विशेष महत्त्व दिया। इस विद्यालय में वह केवल वाक्परचना अथवा भाषण में विषय की सजाने की ही शिक्षा नहीं देता था, बल्कि राजनीतिक प्रश्नों की भी चर्चा किया करता था। इसोक्रैटीस की प्रायः कोई भी रचना उपलब्ध नहीं, इसलिये उसने स्फुट वक्तव्यों के आधार से ही उसके सिद्धान्तों का विवेचन किया गया है।

उन दिना, जैसा कहा जा चुका है, एथेंस की प्रजातान्त्रिक शासन प्रणाली में एक वित्तक और युक्ति प्रयुक्ति का मुख्य स्थान था, इसलिये सबसाधारण की उन्नति के लिए वक्तृत्वकला को आवश्यक माना जाने लगा था। सभ्यता के उस प्राचीन युग में वक्तृत्वशक्ति की एक मानवीय वरदान गिना जाता था जो शक्ति मनुष्य की पशु से अलग करती है, तथा जिसके द्वारा सभ्य जीवां यापन किया जा सकता है, नगरों की स्थापना की जा सकती है, कानून गढ़े जा सकते हैं और जिसकी सहायता से कला का आविष्कार हो सकता है। यूनानी विचारकों का विश्वास था कि वाक्पटुता के द्वारा बुराई का निराकरण हो सकता है, सच्चाई का प्रतिष्ठा

धुंधलाया था—“पुरुषार्थ और सद्गुण की प्राप्ति के लिए आत्मा के परिष्कार करने के वास्ते किसी भी मनुष्य ने इतनी श्रेष्ठतर कला का आविष्कार नहीं किया।

स्थापित की जा सकती है, वाद विवाद का निबटारा किया जा सकता है, ज्ञान में वृद्धि हो सकती है, अज्ञानों को शिक्षा दी जा सकती है और बुद्धिमानों के ज्ञान की परख हो सकती है। सम्भवतः इस ही विचार से प्रभावित हो भागे चलकर लॉजाइनस (लॉगिनुम) को कहना पड़ा—“वाक्शक्ति आत्मा के चरम्पन का प्रतिध्वनि है।”

प्राचीन समीक्षाशास्त्र में वक्तृत्वकला

वस्तुतः जैसा कहा जा चुका है कि यूनान के प्राचीन समीक्षाशास्त्र में दर्शन और साहित्य एक दूसरे से मिटने जुलने थे। बाद में चलकर समीक्षा का मुख्य प्रवाह वक्तृत्वकला (रेटोरिक) के माध्यम से प्रवाहित होने लगा।^१ उस काल के अधिकांश समीक्षाशास्त्र के प्रयास वक्तृत्वकला या वाक्पटुता की ही मुख्यता या दुभास्यो से इस काल की अधिकांश रचनाएँ नष्ट हो गई हैं। (स्वयं सुकरात ने काव्य के एक प्रकार का भाषण ही स्वीकार किया है क्योंकि उसके अनुसार प्रभाषण में कवि केवल वक्तृत्वकला में ही निष्पन्न जान पड़ते थे। सैटिक कवि होरम की प्रसिद्ध कृति ‘ग्राम पोएटिक’ मौलिक रूप में वक्तृत्वकला का ही एक रूप है। वस्तुतः यूनान में ‘समीक्षा की विज्ञान की अपेक्षा पहले नैतिक प्रशुति और सिद्धांत की अपेक्षा पहले व्यवहार ही अधिक स्वीकार किया गया है।^२

काव्य-रचना में देवी प्रेरणा

होमर (ओम्प्युडोस ८ वीं शताब्दी ई० पू०)

प्राचीन यूनानी समीक्षा के अनुसार, कवि और नायक देवी प्रेरणा से प्रेरित होकर काव्य रचना करते हैं और उससे लोगों को आनन्दित करने की अलौकिक शक्ति होती है। भारत के कवि वाल्मीकि की भाँति होमर यूनान का आदि कवि माना जाता है। उसने इलियड और ओडिसी (ओदिनीया)^४ नामक अपने जगप्रसिद्ध महाकाव्यों

१—जे० डब्ल्यू० एच० एटकिंस लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन ऐन्ग्लिबिगनी, जिल्द १, पृ० १२६, लंदन, १९३४।

२—वही, जिल्द १, पृ० ६।

३—वही।

४—ओडिसी (*Odyssey*) के आरम्भ में कवि ने कला की अभिप्राति देवी से प्रार्थना की है कि वह उसे उस व्यक्ति को उपदेश देने का प्रेरणा दे जिसने बहुत-सा परिश्रम कर उनके माय बने हैं और द्राय (त्रिया) नामक पवित्र नगर को छोड़कर जिसने अन्य नगरों में प्रवेश किया है, जिसकी ही धार समुद्र में परिश्रम करते समय उसे सफ्टों को सहन करना पड़ा, अपना पुनर्धार

का प्रणयन करते समय कला की अधिष्ठातृ देवी (Muse)^१ से प्राधना की है कि वस्तुगत सत्य को प्रकट करने के लिए वह उसे प्रेरणा (इन्सपिरेशन) प्रदान करे। यहाँ काव्य का लक्ष्य भ्रान्त देना बताया गया है—ऐसा भ्रान्त वाक्य के चमत्कार (ऐनचायटमेण्ट) द्वारा उत्पन्न हो सकता है और यह चमत्कार देवी प्रेरणा से ही सम्भव है।

प्लेटो न अपने 'इयोन' (Ion) नामक संवाद में सुवरात के मुल से देवी प्रेरणा का प्रतिपादन करते हुए लिखा है—जैसे चुम्बक पत्थर अपने चार्ज और विपरण हुए लोह के कणों को आकर्षित करता है और लोहे के कण बहुत से लोह-कणों को अपनी ओर खींचते हैं उसी प्रकार कला की देवी (म्यूज) जिनको प्रेरित करती है, वे अन्य बहुत-से लोगों को प्रेरणा प्रदान करते हैं। वास्तव में जो सुकवि महान्यायों की रचना करते हैं, वे अपना खुद का कला का जरा भी उपयोग नहीं करते, जब वे अपनी सुन्दर रचना का प्रणयन करते हैं तो देवी प्रेरणा से ही करते हैं। उन समय ईश्वर कवियों को भस्तिष्क विहीन करके उन्हें अपना अनुचर बना लेता है। कवि अपने मधुगीर्तों को कला की देवी के मधुपान्त्रों से प्राप्त करते हैं, उन्हें कला की देवी के उद्यान और उसकी घाटियों से सावर हम तक पहुँचाते हैं—मधु-मक्षियों की भाँति। कवि एक वायवाय वस्तु है, वह डँतीवाली और एक पवित्र वस्तु है, और वह तब तक काव्य की रचना नहीं कर सकता, जब तक कि वह अनुप्रेरित होकर इन्द्रियगान से जीवित हो जाय और उसमें कोई मनोभाव शेष न रह जाय।^२

करने के लिए उसने परिश्रम किया, और अपने साथियों का विपत्तियों से उद्धार किया। इलियड में द्रुपद के युद्ध का और ओडिसी में ओडिसियस के जीवन की बीबीस साहसपूर्ण घटनाओं का वर्णन है।

१—'म्यूज' कविता, संगीत तथा अन्य कलाओं की भी देवियाँ में देवी एक मानी गयी है। प्राचीन यूनान में गीति-काव्य, गीत, वाद्यसंगीत और नृत्य—इन सबको गणना कला के ही अंतर्गत की जाती थी। यूनान में 'म्यूजिक' का अर्थ होता था किसी कला की देवी (म्यूज) की भक्ति। प्लेटो का विद्यापीठ 'म्यूजियन' अथवा 'म्यूजियम' कहलाता था जिसका अर्थ होता है ऐसा स्थान जो 'म्यूज' के लिए समर्पित कर दिया गया हो। ऐलेक्जेंड्रिया का म्यूजियम साहित्यिक और वतानिक प्रवृत्तियों का विश्वविद्यालय था, वस्तुश्री का संग्रहालय नहीं (जैसा कि आज कहते हैं)।

२—इल्यू० एच० डी० राजज ग्रंथ डाइलाग्स आफ प्लेटो, पृ० १८ १९, 'यूनाक, १४५६।

यूनान की आदिम कला-बहानियों में सम्य बनानेवाले कविता के काव्य की चर्चा करते हुए कहा है कि किस प्रकार ओरफ़ेयस (ओरफ्यूज Orpheus) अपने रागीत द्वारा जंगली मनुष्य और पशुओं को फालतू बना लेता था, और फिर प्रथार अम्फिफोन (Amphion) ने अपनी कविता द्वारा पत्थरों को मुग्ध कर धीरे (Thebes) की दीवारें खड़ी कायीं।^१ इसी प्रकार काव्य में आश्चर्यचकित कर देने की शक्ति मानी गयी है। अपने महाकाव्य इलियड के प्रसिद्ध योद्धा एचिलीज (अखिलेस Achilles) को दसतापूबक पुंथ्वी, आकाश, सागर और सूर्य आदि के चित्रों से चित्रित की हुई स्वयं ढाल की प्रशंसा करते हुए होमर ने कहा है— ढाल पर नये नये जोते हुए खेस का चित्र बना हुआ है और यद्यपि सम्पूर्ण ढाल स्वयं को है और उसकी पृष्ठभूमि पीली है, फिर भी उसमें नीचे स निकली हुई मिट्टी का रंग वाले रंग का दिखाना पड़ता है।^२ यह है चित्रकार की कला का चमत्कार जिसमें ढाल पर किये गये सुनहरे काम में जुती हुई जमीन का भ्रम पैदा करने की शक्ति थी।

प्राचीन यूनान में कवियों का कव्य मानव जीवन को सम्य और उदात्त बनाना ही माना जाता था, कारण कि यूनानी साहित्य देश के धर्म से अभिन्न था और साहित्यकार धर्म को प्रतिष्ठित करने के लिए ही साहित्य का निर्माण करने में दक्षचित्त रहता था। अरिस्तोफनीस ने अपने 'फाग्स' नामक नाटक में कवि किस आधार पर यश का अधिकारी होता है इस प्रश्न का उत्तर देते हुए कहा है—“यदि उसकी कला सच्ची है और उसका परामर्श सत् है और यदि वह किसी भी दृष्टि से मानव को उत्कृष्टतर बनाकर राष्ट्र का सहामक होता है तो ही वह यश का अधिकारी हो सकता है।”^३ इसीलिए जैसे छोटे बालकों के लिए किसी अध्यापक की आवश्यकता होती है, वैसे ही प्रौढ़ों को शिक्षा देने के लिए कवियों की आवश्यकता बतायी गयी है।^४ दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि नैतिक परिष्कार का आदेश यूनानियों के सामने था और यूनान का कलाकार इस आदेश का अनुकरण करने के लिए प्रेरित हुए थे।

हेसिओद (हेसिओदोस ८ वीं शताब्दी ई० पू०)

हेसिओद ने भी होमर के उक्त वचन का समर्थन किया है। हमने काव्य का प्रयोजन धान-द मदान करना स्वाकार किया है जब कि हेसिओद ने दाना स-देश बहून करने या शिक्षा प्रदान करने का काव्य का प्रयोजन माना है।

१—एटनिस सिटरेरी क्लिडिसिज्म इन ऐंष्टिकविटी, १, पृ० ११।

२—गिल्बर्ट मरी, अरिस्तोफनीस, द फाग्स, १२१२, पृ० ७४।

३—वही, पृ० ७८

हेसिओद किसान का बेटा था। उसने पिता ने अपने खेत को दोनो बेटों में बाधा बाधा बाँट दिया था। हेसिओद के भाई ने जिले के अधिकारियों को घूस देकर खेत के ज्यादा हिस्से पर कब्जा कर लिया, लेकिन फिर भी उसके खेत में अच्छी फसल नहीं उगी। यह देखकर हेसिओद ने अपने भाई जैसे फिज़ूल खर्च करने वाले किसानों के उद्बोधन के लिए 'वक्स' (काम) नामक एक कविता लिखी, जिसमें खेतीबारी और मितव्ययिता के सिद्धांतों पर प्रकाश डाला गया।^१ हेसिओद की मान्यता थी कि सुवर्ण, रजत और कांस्य युग के बाद अब लोह युग का प्रवेश हुआ है, और मानव जाति को इस युग के सकटों से कभी परित्राण नहीं मिल सकता।

जहाँ तक काव्य में रूप और शैली का सम्बन्ध है, हेसिओद आदि कवि होमर से प्रभावित हुआ था, लेकिन फिर भी उसकी अपनी विशेषता रही है। होमर की भाँति वह कला की अधिष्ठातृ देवी से काव्य-रचना में केवल प्रेरणा ही प्राप्त नहीं करता बल्कि कला की देवी सत्य और सुन्दर कल्पित कथाओं की भी शिक्षा देती है। 'द थियोगोनी' (The Theogony) हेसिओद की सुप्रसिद्ध रचना है जिसमें देवताओं की वशावलि का वर्णन है। सर्वप्रथम यहाँ कला की देवियों की स्तुति की गई है जिन्हें कवि ने अपने कोमल चरणों से सृत्य करते हुए और अपनी मधुर त्वचा को स्नान कराते हुए चित्रित किया है। हेसिओद ने बताया है कि जब वह शारद काल में अनुपयुक्त और ग्रीष्म में असह्य हेलिकन पहाड़ के ऊपर अपनी भेंटें चरा रहा था तो किस प्रकार कला की अधिष्ठातृ देवी ने उसके हृदय को दबी सगीत से भर दिया जिससे कि वह भूत और भविष्य की बातों को जान सका।^२ इस समय देवी ने उसे एक वृक्ष की शाखा से बना हुआ एक सौटा प्रदान किया जो आजकल

१—इस कविता के कुछ नीतिवाक्यों की ओर ध्यान दीजिये—'बठोर भ्रम कोई शर्म की बात नहीं है, शर्म है गुरुसी'। 'अपने पड़ोसी की मदद करो, और वह भी तुम्हारी मदद करेगा। पड़ोसी किसी सगे संबंधी से बढ़कर है'। किसी से शादी करना बहुत अच्छा है, लेकिन बहुत होशियार रहो, नहीं तो तुम्हारे पड़ोस तुम्हारे ही दल पर दुरा होगे 'एक अच्छी बीबी से बढ़कर कोई पुरस्कार नहीं बुरी बीबी समान और कोई चाल नहीं, जो तुम्हें बेया देती है, बिना भाग के ही तुम्हें भून देती है और बच्चे उम्र में तुम्हें बढ़ा बना देती है'। गिलबर्ट मरी, वहाँ पृ० २६।

२—देवा ने निम्नलिखित शब्दों में कवि का स्वागत किया—“जगत्सो खेतों को देहातियों लज्जा के जनप्रवादों, उदर के सिवाय और कुछ नहीं। हम जानते हैं सत्य प्रतीत होनेवासी बहुत सी मिथ्या बातें कहे रहना, लेकिन हम यह

स्तुतिपाठक चारणो का चिह्न बन गया है। पूर्वकाल में महाकाव्य वीणा^१ प गाये जाते थे लेकिन आगे चलकर वे हाथ में सोटा लेकर खड़े हुए चारणो द्वारा गाये जाने लगे। तत्पश्चात् देवी ने भून और भविष्य की घोषणा करते हुए कवि के हृदय में एक मायावी शक्ति का संचार कर दिया जिससे कि वह पवित्रात्मा देवताओं का गुणगान कर सके।^२

पिंडार (५१८-४३८ ई० पू०)

पिंडार संगीतकला का बहुत बड़ा विद्वान् था। उसने पाँच बार संगीत की प्रतिभागिता में भाग लिया लेकिन पाचो बार असफल रहा। कहा जाता है कि जब वह खेतों में सोता तो मधुमक्खिया उसके ओठों पर अपना मोठा शहद छोड़ जाती। पिंडार ने अनेक राजाओं के दरबार में चारण का काम किया था तथा अनेक राजकुमारों और धनिकों के सम्मान में गीतों की रचना की थी। उसने रथों की दौड़ और मल्लयुद्ध आदि का सरस वर्णन किया है जब कि विजय के कारण घान दविमोर हुए नर नारी सामूहिक नृत्यों और गीतों की तान में खा जाते थे।

पिंडार को गीतिकाव्य के लेखकों में सर्वश्रेष्ठ कहा गया है। उसने कविता में दश। समस्कार अथवा नैसर्गिक प्रतिभा को मुख्य बताते हुए कला से उसे भिन्न माना है। उसका कहना था कि कवि मुख्य रूप से दैवी प्रेरणा अथवा नैसर्गिक प्रतिभा के कारण ही काव्य की रचना करता है कला अपन आयम निरपेक्ष है। इसलिए जो कलाकार केवल अपने गान और कला के बल पर ही काव्य की रचना करेगा उनका प्रभाव अस्थायी रहेगा। पिंडार ने कवियों को दो वर्गों में विभाजित किया है—‘एक एक कवि जिन्हें नैसर्गिक रूप में गान प्राप्त होता है, और दूसरे वे जो शिक्षा पाकर गान प्राप्त करते हैं। पिंडार ने इस प्रेरणा को आन्तरिकालीन घान दातिरेक अथवा विशिष्टता से भिन्न स्वीकार किया है। उसके अनुसार, प्रेरण प्रतिभा का एक सजग प्रयत्न है जिस प्रकृतिदत्त वरदान कहा जा सकता है। घागे

भा जानत हैं कि जब हम चाहें, वास्तविक सत्य को प्रकट करना। गिलबट मरी ए हिस्ट्री ऑफ ऐशियनट घोस सिटरेचर प० ५४, नदन, १९१०।

१—घेंप्रेज में घोला के लिए साइर (lyric) शब्द है, जिससे ‘लिरिक (lyric) बना है।

२—सा ए० एस्टन एतिमोट, द चियोगोना, पृ० ६३-१६०, जे० वा० बरा, ए हिस्ट्री ऑफ घोस, प० १०८।

चलकर इसी मिट्टी को लेकर 'निसर्ग' (नेचर) और कला' (आर्ट) आलोचना की चर्चा के विषय बने ।^१

पिडार ने 'तापस' को काव्य की अभिव्यक्ति का मुख्य गुण स्वीकार करते हुए सांकेतिक भयवा सक्षिप्त व्यञ्जना को ही प्रशंसनीय कहा है । "बोड़े शब्दों में बहुत-कुछ कह देना," "मधुमक्खी की भाँति एक फूल से दूसरे फूल पर गुजना", "ऐसे रास्तों का पान होना जो पथ को छोटा कर देते हों"—इन गुणों को पिडार ने एक महान् कवि की कला माना है ।^२

गौगिअस

गौगिअस का उल्लेख किया जा चुका है । उसने यूनान में नीरस शैली के स्थान पर चमत्कारपूर्ण, 'न्यायमय' और आलंकारिक शैली को जन्म दिया । वक्तृत्वकला के उपयोगी होने के कारण गौगिअस ने शब्दशक्ति पर जोर दिया । इस शक्ति का एक समर्थ शासक की उपमा दी गयी है जो "भय को रोक सके दुःख का निवारण कर सके आनन्द प्रदान कर सके और विश्वास में वृद्धि कर सके ।" ऐसी शक्ति गद्य और काव्य दोनों में पायी जाती है । गौगिअस ने कविता को हृद्दात्मक भाषा कहा है और यह कविता अपने श्रोताओं के मन में "कँपा देनेवाला भय, अश्रुपूर्ण कष्ट, और सहानुभूति के लिए सलक पैदा कर देती है । काव्य के प्रभाव के सम्बन्ध में गौगिअस ने लिखा है—'अनुप्राणित काव्य आनन्द प्रदान कर दुःख का निवारण करता है, काव्य की शक्ति मोहित कर देती है विश्वास उत्पन्न करती है और अपने जादू के बल से आत्मा को रूपान्तरित कर देती है ।"^३ गौगिअस की यही सबसे बड़ी देन थी कि उसने भाषा के सौन्दर्य पर जोर देते हुए सीधे साधे सरल वचनों के स्थान पर प्रसक्तों और रूपकों का आवश्यकता का प्रतिपाद किया तथा गद्य में कविता के रूप रंग और विविधता का समावेश किया ।^४

अरिस्तोफनीस (४५० ई० पू०)

अरिस्तोफनीस यूनान का एक बड़ा समीक्षक हो गया है जिसने अपने ध्येयात्मक नाटकों में सबसे पहले सुव्यवस्थित आलोचनात्मक विचार व्यक्त करते हुए अपने व्यापक दृष्टिकोण का परिचय दिया तथा साहित्य और वक्तृत्व कला के अनेक

१—एटकिंस, लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन ऐंग्लिविटी, पृ० ११

२—यही, पृ १६-१७ ।

३—यही, पृ १८ ।

४—यही, पृ २० ।

तत्कालीन सिद्धान्तों का विवेचन किया। अरिस्तोफनीस एथेंस के इतिहास के उस युग में पैदा हुआ था जब एथेंस का राजनीतिक पतन हो रहा था और उसका कलात्मक गौरव क्षीण होता जा रहा था। स्पार्टा के एथेंस पर आक्रमण कर देने के पश्चात् जनता के बौद्धिक और नैतिक जीवन में अनेक परिवर्तन हो रहे थे। अरिस्तोफनीस के नाटकों में समाज के विभिन्न रूप देखने में आते हैं।

अरिस्तोफनीस के नाटक

अरिस्तोफनीस के साहित्यिक समीक्षा सम्बन्धी सिद्धांत उसके आखरमियस (Acharnians) 'क्लाउड्स' (Clouds), 'थेस्मोफोरिआज़ुस' (Thesmophoriazousae) और 'फ्रॉग्स' (Frogs) नामक कमीडी नाटकों में उपलब्ध होते हैं, जिसमें 'क्लाउड्स' और 'फ्रॉग्स' विशेष महत्वपूर्ण हैं। 'क्लाउड्स' का अरिस्तोफनीस ने अपनी सर्वोत्तम कृति बताया है। यह नाटक ४२१ ई० पू० में प्रेट ड्राइनीमिया में खेला गया और इस तीसरा पुरस्कार मिला। 'क्लाउड्स' में सोफिस्टा का एक प्रणाली और नयी शिक्षा पर तीखा व्यंग्य है और अक्षरज की बात है कि सुक्रात को उनके प्रतिनिधि के रूप में उपस्थित किया गया है। स्तोरप्सियादिम (Storapsiadese) नाम का एक किसान किसी साहूकार का कजदार है। वह वस्तुस्थिति का ज्ञान इसलिए प्राप्त करना चाहता है जिससे कि अदालत में दलील करके कज से छुटकारा पा सके। यह जानकर उसे प्रसन्नता होती है कि सुक्रात ने 'चिन्तन की एक शाला खोल रखी है जहाँ कोई व्यक्ति बाल की खाल निकालनेवाला अपनी तब शक्ति के बल से झूठी बात को भी सत्य सिद्ध करने का कला में प्रवीण हो सकता है। वह इस पाठशाला में प्रवेशता है। जहाँ कहाँ वह अन्दर उम सुक्रात दिखायी देता है जो धन के सहार एक टोकरी में लटका हुआ अपने विचार में तल्लीन है। उसने चारों तरफ जमान की ओर नाक किये हुए और सिर झुकाय कुछ विचारों में डूबे हैं। स्तोरप्सियादिम जब अन्दर पहुँचा तो सुक्रात अपने एक विद्यार्थी से पूछ रहा था—मन्त्री अपने-आप कितनी दूर उड़कर जा सकती है? स्तोरप्सियादिम ने प्रश्न करने पर सुक्रात ने बताया कि वह वायु में गमन कर रहा है और मृत्यु के ध्यान में लीन है। स्तोरप्सियादिम सुक्रात ने तबनास्त्र साधना चाहता है। लेकिन यह ज्ञान उस भारी पड़ता है इसलिए उसका स्थान उमका बटा ली सेवा है। वह सुक्रात और सोफिस्टों से नयी शिक्षा ग्रहण करता है और शिक्षा प्राप्त कर धन प्राप्त करना का अभिमान करने पर उत्तारक हो जाता है। पिता धनमानित होकर मरण पर भाग जाता है और जहर के समझदार नागरिकों से नये चिन्तन का विवेक कर देने का अनुरोध करता है। सब मिलकर 'चिन्तन की शाला' का जसा देने

हैं। सुकरात और उसके शिष्यों का दम घुटने लगता है और वे अपनी जान हथेली पर लेकर भागते हैं। नाटक में रहस्यपूर्ण स्तवन द्वारा मेघों का आह्वान किया जाता है वे अपनी गजना की ध्वनि से प्रश्न का उत्तर देते हैं, और मानव जीवन को सुखी बनाते हैं, इसलिए नाटक का नाम रखा गया है 'क्लाउड्स' (मेघ)।

अरिस्ताफनीस की दूसरी उल्लेखनीय कृति है 'फ्रॉग्स'। यह प्लेटो के पूर्व युग का प्रमुख कृति मानी जाती है। इसमें भी एथेंस की राजनीतिक और साहित्यिक स्थिति का चित्रण है। यूरिपाइडिस (एवीपिदीस Euripides) की मृत्यु के तुरन्त बाद इस नाटक की रचना हुई थी। दियोनिसिप्रस (Dionysias) नामक नाट्य देवता एथेंस के आवित नाट्यकारों से सन्तुष्ट नहीं है, इसलिए गधे पर सवार हो और अपनी बहोंगी पर बहुत सा सामान सादे, अपने नौकर के साथ, वह दिवंगत यूरिपाइडिस का खोज में निकलता है। वह भ्रमलोक में उतरता है और वहाँ की झील पार करने के लिए भाव में बैठता है। रास्ते में उसे मेढकों की टर-टर की आवाज (जिसके ऊपर से इस नाटक का नाम 'फ्रॉग्स' रखा गया है) सुनायी देता है और वह प्लूटो के महल के सामने जा पहुँचता है। वहाँ उसे पता लगता है कि एस्किनास (अखिलेपस Aeschylus) और यूरिपाइडिस के बीच प्रतियोगिता का आयोजन किया जा रहा है जिसमें यह निर्णय किया जानेवाला है कि दोनों कवियों में कौनसा कवि कौन सा है? दियोनिसिप्रस को निर्णायक बना दिया जाता है। एस्किनास यूरिपाइडिस को दोषी ठहरा रहा है यह कहकर कि उसने सशयवाद का प्रचार किया है, एथेंसनिवासी स्त्रियों और नवयुवकों को नतिकता से भ्रष्ट किया है, तथा शिष्ट और सम्म महिलाओं ने यूरिपाइडिस की असली बातें सुनकर आत्महत्या कर ली है। दोनों में खूब गरमागरम बहस होती है। इसके बाद कला की अघिष्ठातृ देवी के नियमानुसार होनेवाली इस प्रतियोगिता के अवसर पर दोनों कवियों की कला को जोखने के लिए एक तराजू सायी जाती है। जिसमें दोनों की रचनाओं की पक्तियों की तुलना की जाती है। दियोनिसिप्रस निश्चय नहीं कर पाता कि दोनों में कौन श्रेष्ठ है। उसे यह जानकर पश्चात्ताप होता है कि "अश्वे कवि भर चुके हैं, केवल मकली ही बाकी बचे हैं।" वह मोचने लगता है कि आगाथान (Agathon) को छोड़कर श्रेष्ठ कवि ऐसे ही हैं "जैसे फलरहित प्रतियोगी, धून्य हवा में स्वरो का कपन और कला को विकृत करने वाला पक्षी का प्रलाप"। तथा "तुम कवियों की खोज करो, लेकिन तुम्हें चरित्रबल वाला कोई ऐसा कवि

१—बेजमिन बिकने राजस, द क्लाउड्स, लंदन, १६१६।

२—गिल्बर्ट मरी, द फ्रॉग्स, पृ० ६।

नही मिलेगा जो अपनी शब्दशक्ति के सहारे ऊपर उठ सके।^{११} इस प्रकार पर्याप्त ऊहापोह के बाद दियोनिसियस अपनी निरुपात्मक शक्ति से दोनों में एरिक्लस को ही श्रेष्ठ मानता है। दोनों ही इस बात में एकमत हैं कि कवियों का कृत्य मनुष्य को श्रेष्ठ बनाना है। जैसे अरिस्तोफनीस ने 'क्लाउड्स' में सुक्रात का सोफिस्टो का प्रतिनिधि बताया है, वैसे ही यहाँ यूरिपाइडिस को तत्कालीन बढ़ते हुए सभ्यवाद का प्रतीक माना है।

अरिस्तोफनीस ने इस नाटक में वस्तुत्वकला (रेटोरिक) के कारण जनता में फैलते हुए अविश्वास का विरोध करते हुए उसे वचन की कला बताया है, जो अच्छी बात को भी बुरी सिद्ध कर देता है। इसलिय उसने व्याकरण और लय आदि पर करारे व्यंग्य करते हुए भाषणशास्त्रियों की अनैतिकता और तक सिद्धांतों की झुठियों का मजाक उड़ाया है। यहाँ कविता का मूल्यांकन करने के लिए उपयोगी मापदण्ड पैमाना और तराजू आदि तथा अस्पष्ट विषयों का सम्बन्ध म बाल का खाल निकालने वालों युक्तियों के प्रति तिरस्कार व्यक्त किया गया है। यूरिपाइडिस की इसलिय निंदा की गयी है कि उसका उक्तिवाद तकवाद से पूर्ण है उसकी रचनाएँ पढ़कर लोगो ने पढ़यन करना और बुरे विचार मन में लाना सीखा है उसकी रचनाओं से घूतना और चालाकी को हा बल मिला है लोगो ने विनम्रता के स्थान पर तक करना ही अधिक सीखा है, अभ्यास की अपेक्षा वादविवाद में ही वृद्धि हुई है यहाँ तक कि उसके प्रभाव में आकर सारा शहर ही 'कलकों' कवनाओं और मसखरो का झण्डा बन गया है।^{१२}

अरिस्तोफनीस न नाटककार के कुछ अष्ट आदर्शों, नाट्यकला के विशिष्ट तत्त्वों तथा साहित्य सम्बन्धी अनेक महत्वपूर्ण प्रश्नों पर अपने विचार स्पष्ट रूप में व्यक्त किये हैं इसलिय उसे प्राचीन साहित्यिक समीक्षा के प्रतिष्ठाताओं में गिना गया है। वह न केवल दार्शनिक था, और न केवल विद्वान उसने निरुपात्मक आलोचना प्रणाली का प्रथम सूत्रधार कहा गया है। तत्कालीन कवियों के भावुकतापूर्ण यथायथास का मजाक उड़ाकर उसने सही यथायथास का समर्थन किया है।

प्लेटो (प्लेटोन ४२७-३४७ ई० पू०)

ईसवी सत्र के पूर्व चौथी शताब्दी में आलोचना के सिद्धांतों में नया परिवर्तन दिखाया दिया। इस शताब्दी के आरम्भ में यूनान की कला में जो आश्चर्यजनक उन्नति हुई थी, उसका अन्त हो रहा था और सज्जनात्मक शक्ति ह्रास की ओर

१-यही, पृ० ११।

२-एटर्निंस लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन एण्टीक्विटी १, पृ० ३०।

जा रही थी। इस समय राजनीति, शिक्षा तथा आचार विचार से सम्बन्ध रखने वाले जीवन के सभी क्षेत्रों में एक प्रकार की भ्रष्टाचारिता फैल गयी थी और किसी ऐसी स्वतंत्र विचारक की आवश्यकता महसूस की जा रही थी जो राष्ट्र का मार्ग दर्शन कर सके। ज्ञान ज्ञान चिन्तन का युग आरम्भ हुआ और दशनशास्त्र के पण्डितों और दार्शनिकता में कुशल वाग्विदों ने देश की वाग्विदों सम्हाली। परिणाम यह हुआ कि तकविद्या के बल से ज्ञान के क्षेत्र का अवगाहन किया जाना लगा जिससे साहित्यिक समीक्षा के महत्वपूर्ण सिद्धांत सामने आए।

इस काल में सुकरात के प्रतिभाशाली शिष्य प्लेटो^१ ने साहित्य का नेतृत्व ग्रहण कर दार्शनिक धर्म में नान्ति भरा दी। प्लेटो एक सम्भ्रांत कुल में पैदा हुआ था। उसके माता और पिता दोनों का सम्बन्ध एथेंस के कुलान घरानों से था। आगे चलकर उसने एक ऐसे आदर्श राज्य की स्थापना करनी चाही जिसके शासक दार्शनिक हों, और जहाँ के स्वतंत्र नागरिक दस्तकार हों। प्लेटो दशनशास्त्र का प्रगाढ़ पंडित था। उनकी विद्यापीठ में दशनशास्त्र गणित प्राकृतिक विज्ञान, न्याय और कानून की शिक्षा दी जाती थी। यही रहकर उसने ३० से अधिक अपने 'संवादों' (वातालाप के माध्यम से विषय की चर्चा) की रचना की थी जिसमें राजनीति नीतिशास्त्र, दशन और शिक्षा आदि सम्बन्धी सिद्धांत जहाँ सहा विपरीत पड़े हैं। खासकर 'फायेदोस' (Phaedrus), 'इयोन' (Ion) और 'रिपब्लिक' (Republic) नामक संवादों में प्लेटो के आलोचना सम्बन्धी सिद्धांत देखने में आते हैं जिनके आधार पर आगे चलकर का यशास्त्र की रूपरेखा प्रस्तुत की जा सके। आलोचना सम्बन्धी सिद्धांतों का यहाँ कोई निश्चित रूप नहीं मिलता। ये सिद्धान्त जहाँ-तहाँ पाये जाते हैं जो हमारी जिज्ञासावृत्ति को जागृत करते हैं, किसी अन्तिम निष्कर्ष पर हमें नहीं पहुँचाते। फिर भी प्लेटो की साहित्य विषयक मायताएँ इतनी गम्भीर व मौलिक हैं कि पश्चात्य कायशास्त्र के इतिहास का आरम्भ उन्हीं से माना जाता है।

दैवी प्रेरणा से आविर्भूत कविता

अपने गुरु सुकरात का भाति प्लेटो भी राजनीति, नैतिकता और ज्ञान सम्प्रदाय की समस्याओं के सुलझने में लग्न रहता था। उसने समय में सामाजिक और राजनीतिक भ्रष्टाचार की वृद्धि हो रही थी और इसलिए सामाजिक चरित्र-भ्रष्टता को रोककर समाज की स्वस्थता की रक्षा करने के लिए वह सचेष्ट था। सुकरात को अपने स्वतंत्र विचारों के कारण विषयान करने के लिये बाध्य किया गया था।

१—प्लेटो का वास्तविक नाम अरिस्टोटलस था। अपने छोटे बचपन के कारण वह प्लेटोन नाम से प्रसिद्ध हुआ।

इन दिनों किसी मुकदमे का फैसला करने के लिये अदालत में सैकड़ों 'यायाघीस' उपस्थित रहते थे। सोफिस्ट विचारक व्यक्तिनिष्ठ सत्य का आधार लेकर अलग अलग व्यक्तियों के सबंध में अलग अलग सत्य घोषित कर रहे थे। ऐसी दशा में प्लेटो का ध्यान माहित्य के स्तर को ऊँचा उठाने की ओर आकृष्ट हुआ जिससे कि साहित्य सामाजिक कल्याण और नतिकता की रक्षा करता हुआ राष्ट्र के पुनरुत्थान में योगदान दे सके। उसकी चर्चा रिपब्लिक में भी गई है, जहाँ आदर्श समाज सबधी सामान्य नियमों का प्रतिपादन है। इस प्रसंग पर गौण रूप से ही काव्यचर्चा को भी स्थान मिला है।

कहा जा चुका है कि होमर और हेसियोड ने अन्तर्प्रेरणा को काव्य की रचना का हतु स्वीकार किया है जब कि कवि इन्द्रियानुभव और विवेक से प्रेरित होकर उमाद की स्थिति में पहुँच, अपनी कल्पना द्वारा जीवन के गम्भीरतम मर्मों का अवगाहन करता है। कहना न होगा कि प्लेटो के पूर्वगामी साहित्यकार, कविओं द्वारा हाथेष्ठ ज्ञान की अभिव्यक्ति स्वीकार करते थे, और इसलिए कवि ही जनता में सम्प्रदाय और संस्कृति का प्रचार कर उसे सुशिक्षित बनाये रखने के लिए जिम्मेदार मान जाते थे। होमर अपने आपको यूनान का शिक्षक घोषित करता था जिसे सब प्रकार का मानवीय और दिव्य ज्ञान प्राप्त था और जो जीवन के समस्त कार्यों में मार्गदर्शन करता था। प्लेटो ने इन कवियों की रुढ़िवादी धारणाओं का विरोध किया।^१

कविता पर पहला आक्षेप

प्लेटो की मान्यता थी कि सदाचार और नैतिकता के विषय में कविता को अंतिम प्रमाण नहीं माना जा सकता और न उसे ज्ञान और सत्य का प्रमुख माध्यम ही कहा जा सकता है क्योंकि कवि अधिष्ठातृ देवी से प्रेरणा प्राप्त कर सना है प्रेरणा भवस्या में ही काव्यसृजन में प्रवृत्त होता है। कवि की यह प्रेरणा बाह्य वस्तु से प्राप्त होने के कारण बौद्धिक नहीं बही जा सकती, इसलिए काव्यसृजन के समय कवि अपने स्वतंत्र व्यक्तित्व से वंचित हो जाता है। फिर, देवी प्रेरणा द्वारा अनुपामित भवस्या में कवि के अस्तिष्क की दशा का सातुलित रहना कठिन है। ऐसी दशा में कवि के हृदय में जो बुद्धि आविर्भूत होता है, वह किसी स्रोत की भाँति, स्वतः प्रवाहित होता चलता है। फिर, अपने भावुरतापूर्ण उमाद के कारण तथा नैतिक नियंत्रण के अभाव में कवि जनता का मार्गदर्शन कैसे कर सपना है? कवियों का ज्ञान उनकी बुद्धि पर आधारित न होने के कारण ऐसा बात बोलत हैं जिसे वे समझते नहीं हैं इसलिए उनके वक्तव्य अविश्वसनीय

होने के साथ साथ अस्पष्टताओं और परस्पर विरोधों से भरे हैं।^१ इसके विवाय, कविता मनोवेगों को शान्त करने के बजाय उन्हें उत्तेजित कर देती है जिसका परिणाम होता है कि सुखप्राप्ति के लिए उन मनोवेगों पर नियंत्रण रखने के बदले हम पर ही उनका नियंत्रण हो जाता है।^२

जो लोग काव्य को अयोक्तिपरक (एसेयोग्विल) मानकर उसकी व्याख्या करते हैं उनका भी प्लेटो ने विरोध किया है, ऐसे काव्य को उसने घसगत और अपर्याप्त कहा है। कवि ना^३ - 'ने भावुक और कायर के रूप में, दुष्टों को समझिवाली के रूप में और^४ पातशाही को कगाल के रूप में चित्रित करते हैं और फिर कहते हैं कि इसे अयोक्तिपरक उक्ति समझनी चाहिए, लेकिन प्लेटो इसे स्वीकार नहीं करता। इस प्रकार की कथा कहानियों का राज्य में प्रचार करने का उसने निषेध किया है।

कविता पर दूसरा आक्षेप

प्लेटो के अनुसार, विवरणात्मक कविता में कुछ ऐसी शक्ति रहती है जो नैतिक उत्तरदायित्व के उच्चतम विकास की विरोधी है। प्लेटो ने उन सब काव्यों का विरोध किया है जिनमें ईश्वर को दण्डविधाता प्रतिपादन करते हुए^५ देवता और योद्धाओं को भावना रूप में उपस्थित नहा किया गया है। उसका कथन है कि स्वस्थ नैतिकता की रक्षा के लिए दैवी शक्तियों को उचित रूप में चित्रित करना आवश्यक है। देवता उत्तम, सत्यवादी और अस्थायी रूप में विद्यमान हैं, इसलिए कलहशील, लज्जाजनक अपराधों के वर्णन तथा मनुष्य जाति पर घाने वाले सक्तों के लिए उत्तरदायी मानकर उनका चित्रण करना ठीक नहीं, क्योंकि इससे समाज-कल्याण पतरे में पड़ जाता है।^६ इसी प्रकार 'देवता से उद्भूत' ('god sprung') वीर पुरुषों को सहनशीलता, उदारता और समय आदि गुणा से हान बताकर प्रस्तुत करना भी कायकारी नहीं। मनुष्यों को भयभीत करनेवाली नरक लोक का फड-पड़ाती छायाओं और निरयक प्रलाप करनेवाले भूत प्रेतों के वणन का प्रभाव भी कल्याणकारी नहीं होना। इस प्रकार की कविता तुम निन्दनीय ही कहा गया है।^७

१—एटिक्स, सिटरेरी क्रिटिसिज्म इन एण्टिक्विटी, पृ० ४०।

२—ग्रेट डाइलाग्स आफ प्लेटो, व रिपब्लिक, पुस्तक १०, पृ० ४०७।

३—देसिए, ग्रेट डाइलाग्स आफ प्लेटो, व रिपब्लिक, पुस्तक १०, पृ० १७८।

४—वही, २ पृ० १७६, ३ पृ० १८६।

५—एटिक्स, सिटरेरी क्रिटिसिज्म इन एण्टिक्विटी, पृ० ४३-४४।

कविता अनुकरण का अनुकरण^१ है

प्लेटो ने अपने 'इमोन' और 'फायदोस' में समस्त कलाओं को अनुकूलनमूलक मानकर उनके द्वारा जगत में मूलभूत सत्तों की अभिव्यजना स्वीकार की है। लेकिन अपने चलचर 'रिपब्लिक' में उसने इस कथा को मान्य नहीं रखा। वैसे अनुकरण-शक्ति को प्लेटो मनुष्य की स्वाभाविक शक्ति मानता है। उसका कहना है कि सबसे महान और सुन्दरतम वस्तुएँ (जैसे मृष्टि के मूल तत्त्व, ग्रह-नक्षत्र आदि) प्रकृति और संयोग से उत्पन्न होती हैं। उसके बाद कला आती है जोकि मृष्टि में निहित वस्तुओं से पैदा होती है वह केवल मनोरंजन के लिए मनुष्य के भाविक प्रतिरूपों का निर्माण करती है। सौन्दर्य, जो कला का तत्त्व माना जाता है एक भ्रम है। वस्तुतः चित्रकला संगीत तथा ऐसी ही अन्य कलाएँ मूल रूप से एक हैं। प्लेटो ने कला में दो भाग किये हैं—एक उदार कला और दूसरी उपयोगी कला, दोनों ही कलाओं की विशेषता अनुकरणवृत्ति है^२।

उन दिनों ग्रूनान में राजकन की सजित कला को 'अनुकरणात्मक कला' या 'उदार कला'^३ के नाम से कहा जाता था। प्लेटो ने ही सर्वप्रथम इसका साहित्य के क्षेत्र में प्रयोग किया। उदार कला सामर्थों और उपयोगी कला निम्न वर्ग^४ की कला समझी जाती थी। प्लेटो ने उदार कला की अपेक्षा उपयोगी कला को सत्य के अधिक निकट माना है। इससे यही प्रतीत होता है कि सामर्थी कला के माध्यम से वह तत्कालीन हासमान युग को असत्य सिद्ध करना चाहता था। प्लेटो का कथन है कि अधिक मात्रा में किया हुआ अनुकरण कमजोरी का चिह्न हो जाता है, तथा मनुष्य के चरित्र और उसके व्यक्तित्व को वह भ्रष्टाचार की ओर ले जाता है। अतएव कला में ऊर्जस्विता लाने का प्रयत्न करना चाहिए।

प्लेटो ने कविता और चित्रकारी दोनों कलाओं को समकक्ष रखता है। कवि शब्दों का और चित्रकार रंगों का अनुकरण करता है। दोनों ही यथाथ वस्तुमा का चित्रण नहीं करते, क्योंकि यथाथ वस्तु तो शिल्पी की बनाई हुई है, दोनों शिल्पी

१—ग्रूनानी भाषा में 'मीमेसिस' = 'इमिटेसन'।

२—वही, पृ० ५१ ५२।

३—ध्याकरण, यत्नचरकला (रैटोरिक) और लक्षणात्र (डाइलेक्टिक) तथा गणित, ज्यामिति, संगीत और ज्योतिष ये सात उदार कलाएँ। लिबरल आर्ट्स) मानी गई हैं। साहित्य का उल्लेख इनमें नहीं है।

४—प्लेटो का मानना था कि जो व्यक्ति जीवन में गंभीर भूमिका अदा करता है वह किसी भ्रम भूमिका का अनुकरण नहीं कर सकता। अपने 'लाज' (७, ८१७) में उसने कहा है कि गुलाम और किराये के नौकर हमारे लिये शास्त्रसमूह नाटक करें। विलियम विमर्सट, सिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० ११

की बनाई हुई वस्तुओं की नकल करते हैं। उदाहरण के लिए, बढ़ई जिस पलंग को बनाकर तैयार करता है, वह सृष्टिकर्ता ईश्वर के मस्तिष्क में बने हुए रूप की छाया-मात्र है^१। इस प्रकार, यद्यपि बढ़ई सत्यता को पुनः उपस्थित करने में असफल होता है, फिर भी वह अपेक्षाकृत वस्तुसत्य के नजदीक है, क्योंकि जिस वस्तु का वह उत्पादन करता है, उसका कुछ ज्ञान तो उसे अवश्य है। जबकि बढ़ई के बनाये हुए पलंग को देखकर यदि कोई चित्रकार चित्र का निर्माण करता है तो वह मर्याप से दुगुना दूर चला जाता है। कवि की हासत भी चित्रकार जैसी ही है। प्लेटो के अनुसार, कवि एक निराधार प्रतिरूप का ही सृजन करता है। जैसे, कोई प्रकृति की ओर दृष्टि पकड़ कर उसे चारों ओर घुमाता जाय और उससे दूर हो कर सूर्य, आकाश के ग्रह-नक्षत्र, पृथ्वी, स्वयं अपने आप तथा पशु-पक्षी, जल-भूमि और अग्नि वस्तुओं का निर्माण होता चला जाय, इससे अधिक और कुछ नहीं।^२ ऐसी दशा में प्लेटो का कथन है कि सम्पूर्ण के स्थान पर बाह्य और ऊपरी तथा मर्याप के स्थान पर अमर्याप का चित्रण कर कवि भ्रम के जगत् में निवास करता है, और इस तरह वह पाठकों को बहकावे में डालता है। दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि काव्य प्रकृति का अनुकरण है और प्रकृति सत्य का अनुकरण है, अतः अनुकरण का अनुकरण होने से काव्य सत्य से दुगुना दूर हो जाता है और इसलिए वह स्थाय्य है। वास्तविकता में जो हम देखते हैं कला उसके अनुकरण के सिवाय और कुछ नहीं है। चित्र, मूर्ति, उपमास, नाटक व सब भूल कृतियों के अनुकरण के सिवाय और कुछ नहीं है। वस्तुतः विचारवादी (आइडलिस्ट) होने के कारण प्लेटो अदृष्ट वास्तविकता में विश्वास करता था जोकि इन्द्रियगम्य लोक से बाह्य है। ये विचार (आइडिया) शाश्वत हैं, न उत्पन्न होते हैं और न नष्ट होते हैं, ये निरपेक्ष हैं तथा समय और स्थान पर निर्भर नहीं रहते। प्लेटो का मानना है कि प्रत्येक वस्तु के पीछे उसका वैचारिक रूप (आइडिया) रहता है जिससे हम उस वस्तु को जानते हैं। अतएव पलंग का वैचारिक रूप किसी भी विनिष्ट पलंग की अपेक्षा अधिक सच्चा और पूर्ण है। इसीसे प्लेटो ने अदृष्ट लोक के आदर्श रूप में (जैसे न्याय, सौंदर्य, सत्य के रूप) के अनुकरण की कल्पना की थी, जिन्हें मानव-चरित्र का भग्य बनाना आवश्यक है। इस तरह का अनुकरण उच्च कोटि की कविता में ही सम्भव है—यह एक ऐसी प्रक्रिया है जो वस्तुओं को अपने वास्तविक रूप में प्रस्तुत न कर आदर्श रूप में प्रस्तुत करती है।^३

१—वैलिए, ग्रेट आइडलाज आफ प्लेटो, व रिपब्लिक पुस्तक १०, पृ० ३६५-६८

२—वही, पृ० ३६५।

३—एटविंस, सिटरेरी क्रिटिसिज्म इन एस्टिमेन्टरी, पृ० ५२।

प्लेटो का कथन था कि होमर और हेमिफोर जैसे कवियों को, राज्य के गुणगान को सुरक्षित रखने के लिए नगर में प्रवेश न करने देना चाहिए। क्योंकि कवि धारमा के विरुद्ध कोटि के धर्म को ही जाग्रूत पोषित और बलिष्ठाती बजाकर उनके बोद्धिबल को नष्ट करता है। वहीं सो यह चेष्टा ही होगी जैसे किसी नगर को दुष्ट आदर्शियों के हाथ में सौंप दिया जाय जो भेष्ट नागरिकों का संहार करने के लिए उत्तार हो।^१ प्लेटो ने एक आत्म राज्य की कल्पना की थी जिसमें दार्शनिक आदर्श धर्मवा सत्य की सोच और उत्तरी प्राप्ति का मुचासते में बाकी सब वस्तुएँ तुच्छ मानी गयी हैं। भाव को इस राज्य का नागरिक होना जरूरी है। और जब तक दार्शनिक लोग नगर पर सामन न करेंगे तब तक कोई नगर, संविधान धर्मवा मनुष्य पूरा नहीं कहा जा सकता।^२ प्लेटो, जैसा कहा जा चुका है, उरी साहित्य या कला को उत्कृष्ट माता था जोकि एक नागरिक के जीषा को जैसा उठाने में सहायक हो सके। इसीलिए प्लेटो का कथन है कि राज्य के हक में देवतामा को पुराण्यों का कारण बतानेवाले कवियों को नगर में नहीं रहने देना चाहिए,^३ केवल उरी काव्य को प्रवेश होने दिया जाय जिसमें देवताओं की स्तुति और कुसीन जनों का गुणगान हो। लेकिन ऐसा न करने यदि कोई नीतिवाक्य या महाकाव्य में मनु सिकृ कला की देवी का स्वागत करेगा तो निश्चय ही नगर में नियम और व्यवस्था के स्थान पर भोगविस्तार और दुःख राज्य करने लगेंगे।^४

श्रेष्ठ कविता का विरोध नहीं

इससे यह समझना मूल होगी कि प्लेटो जो स्वयं कवि भी था, श्रेष्ठ काव्य या श्रेष्ठ कलाकारों का विरोधी था। वस्तुतः उन दिनों साहित्य की वस्तुवित ध्याय सत्तालीन सामाजिक जीवन पर पड़ रही थी जिससे साहित्य जीवन को उदात्त बनाने में असमर्थ हो रहा था। 'प्रोतागोरस' नामक संवाद में प्लेटो ने शिक्षित समुदाय को सुभाव देते हुए लिखा है कि वे लोग कविता सम्बन्धी बाद विवाद में ही सन्तुष्ट न हो जायें, बल्कि सत्य की खोज करने के लिए स्वतंत्रतापूर्वक साहित्य से काम लें। स्पष्ट है कि प्लेटो कविता की अपेक्षा दशन पर अधिक जोर दे रहा था। क्योंकि इसके मतानुसार कविता में सम्पूर्ण ज्ञान का समावेश नहीं हो पाता। ज्ञान का प्रतिपादन बड़ी अस्पष्टता और अनिश्चितता के साथ ही कविता में पाया जाता है। 'रिपब्लिक' में उसने कवियों को सुभाव दिया है कि वे कविता को केवल मानद के रूप

१—य आइसायस आक प्लेटो, रिपब्लिक, पुस्तक १०, पृ० ४०५।

२—यही, पुस्तक ६, पृ० २९७, पुस्तक ५, पृ० २७३।

३—यही, पुस्तक ३, पृ० १८९।

४—यही, पुस्तक १०, पृ० ४०७।

में ही नहीं, बल्कि राज्य तथा मानव जीवन के लिए हितकारी रूप में भी प्रस्तुत करें।^१ इस प्रकार हम देखते हैं कि नैतिक और दार्शनिक विचारा के अत्यधिक प्रभाव के कारण ही प्लेटो कलाभाष की निंदा करने के लिए बाध्य हुआ।

काव्य का वर्गीकरण

प्लेटो ने कविता को तीन भागों में विभक्त किया है—गीत, नाटक और महाकाव्य विवरणात्मक कविता के ये तीन भाग हैं। पहला भाग शुद्ध विवरणात्मक है जिसमें कलाकार स्वयं कोई सच्चा गीत लिखकर अपनी ही कथा कहता है। दूसरा भाग अनुवर्णात्मक है जिसमें ट्रैजेडी और कॉमेडी का अन्तर्भाव होता है। तीसरा भाग मिश्रित है जिसमें कवि कुछ अंश तक अपने आपके भाष्यम से और कुछ अंश तक अपने पात्रों के भाष्यम से अपनी बात कहता है, जैसे—महाकाव्य।^२ लेकिन अनुवर्णात्मक होने के कारण प्लेटो ने महाकाव्य और नाटकीय कविता को आदर्श राज्य के संरक्षकों को शिक्षा देने के लिए अनुपयुक्त माना है। प्लेटो के अनुसार, काव्य की उपर्युक्त दोनों विधाओं में कवि काव्य सृजन के समय अथवा पात्रों से स्वयं तादात्म्य स्थापित करता है और ऐसा करने के लिए अपने ओताओं को भी बाध्य करता है, और इस प्रकार दूसरे के अच्छे बुरे व्यक्तित्व के साथ अभिनय स्थापित कर लेता, प्लेटो के मत में ठीक नहीं।

ट्रैजेडी और कॉमेडी

प्लेटो ने नाटक की चर्चा करते हुए ट्रैजेडी और कॉमेडी की चर्चा की है। एक स्थान पर उसने ट्रैजेडी को महाकाव्य की अपेक्षा घटिया बताया है। आवश्यक ट्रैजेडी में उसने श्रेष्ठ और उदात्त जीवन को अनुकरणीय माना है। इसलिये प्लेटो के मत में साहित्यमात्र को अनुवर्ण कहा जाने लगा। ट्रैजेडी के श्रेष्ठ कवियों को उसने न्याय-कर्ताओं और समाजसदियों के समक्ष बताया है, क्योंकि दोनों की प्रवृत्तियों में बहुत साम्य है। प्लेटो ने भय और क्रूरता नाम के दो भावावेश स्वीकार किये हैं जो ट्रैजेडी द्वारा जागृत किये जाते हैं। प्लेटो ने बताया है कि दुष्टान्त दृश्यों से भी हमें सुख की ही प्राप्ति होती है। उसके अनुसार, मानव चरित्र में मिश्रित भावों का अस्तित्व विद्यमान रहता है और क्रोध, भय, ईर्ष्या आदि मनाभाव यद्यपि अपने आपमें व्यापक हैं, फिर भी जब इनका व्यापक प्रदर्शन किया जाता है तो हमें इनसे आनन्द प्राप्त होता है। प्लेटो ने होमर को ट्रैजेडी की सुन्दरताओं का प्रथम सूत्रधार और शिक्षक स्वीकार किया है। जब वह किसी शोक से विह्वल अपने नायक को

१—वही, पुस्तक १०, पृ० ४०८।

२—वेलिए, ग्रेट हाइलायस आफ प्लेटो, द रिपब्लिक पुस्तक ३, पृ० ११२।

प्रकृति को चित्रित कर रहा हो, सम्बन्धी शोकभीति का पद रहा हो, और उन्हें गा गाकर अपनी छाती पीटते हुए चित्रित कर रहा हो, तो यह देखकर हम आनन्द होता है। कवि के साथ हमारी सहानुभूति हो जाती है, हम उसे गम्भीरता से लेते हैं और उसका प्रशंसा के पुल बाँधने लगते हैं।^१

कॉमिडो के सम्बन्ध में भी प्लेटो ने महत्त्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं। हास्यास्पद और वेदने कार्यों को प्लेटो ने कॉमिडो का मूल आधार माना है। दूसरों की भ्रान्तता प्रकट कर देकर हमें खसकर उस समय हँसी आने लगती है जबकि आदमी अपने आपको अधिक बुद्धिमान, अधिक सुन्दर प्रत्यवा अधिक गुणवान समझता है, और प्लेटो के अनुसार, यह भ्रान्तता उस मनुष्य में पायी जाती है जो दूसरों को हानि पहुँचाने के प्रयोग में है। यदि ऐसा न हो तो थोड़ा-थोड़ा हास्य उत्पन्न करने की अपेक्षा वह व्यक्ति क्षत्रपात हो जायगा और फिर कॉमिडी न बन सकेगा। प्लेटो का कथन है कि सच्ची हँसी हम सभी हँसते हैं जब किसी का भ्रष्टाचार हो जाता है। व्यक्तिगत धर्म तथा गम्भीर और मनोमात्स्य पैदा करनेवाला हँसी को प्लेटो ने हास्य नहीं माना, निर्दोष हँसी को ही उसने हास्य प्रताया है। प्लेटो ने लिखा है कि जिस आदमी की दूसरों पर हँसने की आदत है वह गम्भीर नहीं रह सकता और इससे बड़प्पन नष्ट हो जाता है। हास्य के साथ बताते हुए कहा गया है कि हास्य से हम मनुष्य स्वभाव का ज्ञान होता है और पता लगता है कि ऐसे कौन से काम हैं जो उपहासास्पद नहीं हो सकते। प्लेटो का कहना है कि गम्भीर बीजा को हम तब तक नहीं समझ सकते जब तक उपहासास्पद बातों को न समझ लें।^२

काव्य का उद्देश्य

प्लेटो के अनुसार, काव्य का उद्देश्य केवल आनन्द प्रदान करना ही नहीं इससे कुछ अधिक है। 'फिलेबस' (Philebus) में श्रेष्ठ वस्तुओं का उल्लेख करते हुए उसने सर्वोत्तम आनन्द का पाँचवाँ स्थान बताया है, तथा आनन्द प्रदान करनेवाले काव्य को सोफिस्टो की कला माना है। कविता में एक प्रकार का स्वाभाविक आकर्षण रहता है, लेकिन इस आकर्षण की अभिव्यक्ति कवियों का मुख्य कार्य नहीं है। इसके सिवाय बालक युवा और वृद्ध इन तीनों का आनन्द भलग भलग होता है इसलिए साहित्य का मूल्यांकन सत्य से हो किया जा सकता है आनन्द से नहीं।^३ प्लेटो ने कविता का मुख्य प्रयोजन माना है मानव-चरित्र को प्रभावित करना और उसका निर्माण करना—आत्मा की प्रच्युत शक्तियों को प्रकाश में लाना, और इस प्रकार मनुष्य को अपना जीवन श्रेष्ठतर

१—यही, द रिपब्लिक, पृ० ३६४, ४०६।

२—यही पृ० ५७-५८।

३—यही, पृ० ६४।

बनाने और जगत् का पुनर्निर्माण करने योग्य बनाना । मतलब यह है कि प्लेटो की धार्मिकता कठोर सत्य और आत्म नियन्त्रण पर आधारित है जिसकी कसौटी सत्य है ।^१

वस्तुत्वकला का विश्लेषण

वस्तुत्वकला के सम्बन्ध में भी प्लेटो ने महत्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं । सबसे पहले, गीगिअस और थसीमाखीअ (Thrasymachus) ने वस्तुत्वकला की शैली का सुधारने के लिए जो नया आंदोलन चलाया, उसका उमने जोरदार विरोध किया । इन लोगों का प्रयत्न एक प्रकार से वाक्यशैली की चमक-दमक और भाडम्बरयुक्त रचना कर साधारण बोलचाल की भाषा के सामान्य स्तर से ऊपर उठाना था । प्लेटो का ज्ञान था कि इस प्रकार की वस्तुत्व शैली में सत्य का अंश रह जाता है और सत्य ही सत्य का ही । उसके अनुसार, वस्तुत्वकला एक प्रकार की किसी को बहकाने की कला है जिसका मुख्य उद्देश्य तथ्यों को तोड़ मरोड़ कर लच्छेदार भाषा, नकली दलीलें और जनता को भूलभुलैया में डालनेवाले कपटजात की सहायता से मिथ्या प्रभाव को पैदा करने के प्रतिरिक्त और शुद्ध नहीं है । इसलिए प्लेटो ने ऐसे शब्दाडम्बर का शृतिम और वादुकारिता का नाम दिया है । वक्ता लोग शब्दों और सूक्तियों से अपने तालु को गुदगुदाकर जनता को निम्न बोटि का आनन्द प्रदान करते हैं अतएव वस्तुत्वकला में कला के आवश्यक गुण नहीं पाये जाते । यह एक चतुर और समय मस्तिष्क की क्रिया है जो लोगों को आकर्षित करने में सिद्धहस्त है, यह एक ऐसा कौशल है जो अनुभव से प्राप्त होना है, कोई बौद्धिक आधार इसका नहीं है । उस समय की वस्तुत्वकला के समयक केवल यात्रिक पद्धति से ही भाषा शैली के आवेदन विवरण, प्रमाण, सम्भावना और स्वीकृति आदि विभाग करते थे जिनका प्लेटो ने खण्डन किया था ।^२

प्लेटो ने वस्तुत्वकला को अधिक बौद्धिक बनाने के लिए उसका खोजपूर्ण विश्लेषण भी किया । सबसे पहले उसने एक अच्छे वक्ता या लेखक के लिए विषय का सम्पन्न ज्ञान आवश्यक बताया । वस्तुत्वकला में आत्मा एक प्रकार से चमत्कृत हो जाती है जो शाब्दिक इन्द्रजाल का ही परिणाम है और इसके लिए कला के ज्ञान की नितांत आवश्यकता है । लेकिन कला के सिद्धांतों को ज्ञान लेना ही पर्याप्त नहीं इससे लिए सबसे पहले कला के प्रति स्वाभाविक रुचि होनी चाहिए, सिद्धान्तों का समीचीन ज्ञान होना चाहिए और फिर कला का सतत अभ्यास होना जरूरी है ।^३

१—वही, पृ० ६१ ।

२—एटकिंस, लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन एण्टिक्विटी, १, पृ० ५८-५९ ।

३—वही, पृ० ५९-६० ।

वाक्यता में विचारों का तारतम्य रहना चाहिए जिससे कि किसी रचना में सामंजस्य प्रस्तुत किया जा सके। प्लेटो का कथन है कि अच्छे भाषण के लिए ग्रथवा गद्यलेखन के लिए विषय का स्पष्ट ज्ञान आवश्यक है। वस्तुस्वकता की सफलता इस बात पर अवलम्बित है कि उसका श्रोताश्रो के मन पर वैसा असर होता है। इसके वास्ते प्लेटो ने भावों की अभिव्यक्ति के लिए मनोविज्ञान के सिद्धान्तों का प्रयोग करने की आवश्यकता बतायी है। किसी चिकित्सक की भाँति, कला को भी श्रोताश्रो का स्वभाव, उनकी बदलती हुई मनोवृत्ति उन्हें प्रभावित करने के उपाय तथा अवसर देखकर बोलने का कुशलता आदि का ज्ञान आवश्यक है।^१

आलोचक के लक्षण

सच्ची कला की परीक्षा कैसे की जाय, इसकी चर्चा करते हुए बताया गया है कि सुशिक्षित तथा गुणी लोग ही अच्छे आलोचक बन सकते हैं। सच्चा समीक्षक वही हो सकता है जिसमें सूक्ष्म दृष्टि और साहस विद्यमान हो, और साथ ही दूसरों का पथ-प्रदर्शन करने की योग्यता हो। सवसाधारण की रूचि को साहित्यिक उत्कृष्टता की कसौटी नहीं कहा जा सकता। आलोचक के लिए शब्दाढम्बर को हेय बताया गया है। किसी समीक्षक को कविता के कौशल और उसकी चमत्कारपूर्ण शक्ति के विस्तृत विवेचन का ज्ञान होना आवश्यक है।^२

प्लेटो की देन

कला की वास्तविकता का अनुकरण प्रतिपादित करने का श्रेय प्लेटो को ही है। उसके अनुसार कवि या चित्रकार किसी सुन्दर वस्तु का सृजन नहीं करता, वह प्रतीयमान वस्तु का अनुकरण मात्र करता है। आलोचना के क्षेत्र में प्लेटो की सबसे बड़ी देन है कि उसने साहित्यिक सिद्धान्तों को दार्शनिक रूप दिया। प्लेटो का मानना है कि काव्य में 'माय, सत्य और सौन्दर्य के आदर्श का अधिकाधिक रूप आना चाहिए। साहित्य का समीक्षा करते हुए उसने साहित्य के मूल्यांकन के लिए मनोविज्ञान का सहारा लेकर साहित्य और जीवन का निकट सम्बन्ध स्थापित किया। उसका मानना है कि कविता में एक रहस्यमय शक्ति है उसकी जीवनशक्ति कभी क्षय नहीं होता, उसमें जीवन की अभिव्यक्ति करने की अपूर्व क्षमता है। मानव में जो महान उदात्त है, कविता में उसका चित्रण होना चाहिए और सावर्भौम सत्य का समावेश होना चाहिए। अतएव कविता केवल भानन्द ही प्रदान नहीं करती वह राष्ट्र और मानव जीवन के लिए भी उपयोगी है। प्लेटो के अनुसार, सर्वप्रथम कला में एक प्रभावकारक शक्ति होनी है उपदेश का माध्यम यह नहीं है। मुख्यतया चरित्र का निर्माण

१—यही, पृ० ६०।

२—यही, पृ० ६४ ६५।

करना कला का उद्देश्य है, नैतिक नियमों का उपदेश देना नहीं। प्लेटो ने कला को 'सब मनोरंजन का साधन मात्र न मानकर, 'कला के लिए कला' के सिद्धान्त को स्वीकार कर दिया। उसका कहना था कि यदि कला का जीवन में कोई व्यावहारिक उद्देश्य नहीं है तो वह निरर्थक और साथ ही अनुपादेय भी है। 'रिपब्लिक' में उसने कहा है—'कला का सधर्म्य वस्तु है कि वस्तुगत सौंदर्य तथा मानव स्वभाव में जो महान और उदात्त है उसके प्रति मनुष्य की भाँखें सोल देना। तत्पश्चात् वह कला अपने ज्ञानदार श्रोत से मनुष्य की आत्मा को आश्रान्त करती है तथा स्वास्थ्यप्रद जीवन की भाँति मनुष्य में जो महान और उदात्त है, उसका पोषण करती है।

अपने समय में प्रचलित मत मतान्तरों का गण्डन करते हुए प्लेटो ने सत्य को उद्घाटित करने के जो तरीके अपनाये, वे अनेक द्वार भस्मष्ट और उत्तम में डाल देनेवाले प्रतीत होते हैं, लेकिन फिर भी काव्य, नाट्य का रूप, काव्य की कला, का य का उद्देश्य तथा वस्तुत्वकला को लेकर उसने जो सिद्धान्त स्थापित किये, वे अजर-अमर हैं। साहित्यिक समीक्षा का प्रारम्भ प्लेटो से ही होना है। प्लेटो का सबसे बड़ा दान यही है कि उसने मनुष्य को सोचने के लिए प्रवृत्त कर उसे समीक्षात्मक प्रणाली की ओर उन्मुख किया। प्लेटो के जमाने में कविता को शिल्पकला की एक प्रक्रियामात्र माना जाता था, लेकिन उसने कविता के स्तर को ऊँचा उठाकर मानवजीवन के साथ उसका सम्बन्ध जोड़ दिया। प्लेटो को 'महानतम समीक्षात्मक मतभेदों का जनक' कहा गया है। उसके द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्तों ने भावी पीढ़ी के समीक्षकों को किस प्रकार प्रभावित किया, इसका विवेचन आगे के पृष्ठों में किया जायगा।

अरिस्टोटल (अरिस्तोतलिस ३८४-३२२)

“प्लेटो का मृत्यु होने पर सत्तार का प्रकाश बुझता हुआ प्रतीत हुआ। लेकिन जब असाधारण प्रतिभा के धनी अरिस्टोटल का उदय हुआ तो वह प्रातःकालीन नक्षत्र की भांति चमक उठा—अपने विविध दार्शनिक उपदेशों द्वारा दृष्टि के बोहरे को क्षीनराता हुआ और सत्यदृष्टि को पुनः प्रतिष्ठित करता हुआ।”

अरिस्टोटल प्लेटो का शिष्य था, अपने गुरु के सिद्धान्तों से वह विशेष रूप से प्रभावित था। प्लेटो की मृत्यु के पश्चात् उसने उसकी सभाधि बनवायी और उसका इसी प्रकार सम्मान किया जैसे किसी दिव्य पुरुष का किया जाता है।” अरिस्टोटल का जन्म मकडूनिया (Macedonia) के समुद्रतट पर स्टैगिरा नामक एक यूनानी उपनिवेश में हुआ था। उसके पिता मकडूनिया के बादशाह के यहाँ राजवंश थे। प्लेटो की व्याप्ति सुनकर १७ वर्ष की अवस्था में अरिस्टोटल एथेंस आया और प्लेटो की प्रकादमी में प्रविष्ट होकर दशनशास्त्र का अभ्यास करने लगा। अपने शिष्य की प्रतिभा से प्रभावित हो प्लेटो उस विद्यापीठ का सतिष्क कहा करता था। बीस वर्ष तक अरिस्टोटल अपने गुरु के चरणों में बैठकर विद्याध्ययन करता रहा। प्लेटो की मृत्यु के पश्चात् अरिस्टोटल ने एथेंस छोड़ दिया और वह विश्वविख्यात सिकन्दर (मलकमन्द्रास) महात्मा का शिक्षक नियुक्त हो गया।

१—जॉन माक सालिसबरी, पॉलिटिक्स ६४७ द, जे डबल्यू एच एडकिंस इंगलिस लिटरेरी फिलिसॉफी मैथोडल केस, पृ० ८२ पर से, सदन १९४३/

२—कहते हैं कि अरिस्टोटल प्लेटो की मृत्युपश्चात् बीस वर्ष तक उसके विद्यापीठ में रहा। गुरु-शिष्य के सम्बन्ध अन्त समय तक बहुत मधुर रहे। इस बात का एक और प्रमाण है अरिस्टोटल का सभाधि शोध गीत, जिसे उसने लुडेमुस (Ludemus) को समर्पित किया था। इस गीत में प्लेटो की स्तुति करके कहा गया है—‘सुरे आदर्शियों को यह भी अस्मिन् नहीं कि वे उत्तरी प्रशंसा कर सकें’ (हम सब में हैव गॉड इविन द राइट टू प्रेज)। हेरनेर ज़ाएगेर का कहना है कि अरिस्टोटल के अनुसार, यह वाक्य उन लोगों के लिए है जो प्लेटो के आलोचक अरिस्टोटल के लिखाऊ प्लेटो का बचाव करने में सक्षम थे। देखिये हेरनेर ज़ाएगेर अरिस्टोटल, पृ० १०६ आदि, रिचर्ड राबिन्सन द्वारा अनुदिन आत्मफोटो, १९३४

आठ वष तक वहाँ उसने शिक्षक का काम किया और उसके बाद एगेंस लोटकर एक विद्यापीठ की स्थापना की, जहाँ विद्या के प्रायः सभी अंगों की शिक्षा दी जाती थी। प्लेटो ने गणित के अध्ययन पर जोर दिया था तो अरिस्टोटल प्राणिशास्त्र और इतिहास के अध्ययन को महत्त्व देता था। अरिस्टोटल की प्रतिभा बहुमुखा थी। ६२ वष की अवस्था में उसने प्रायः ४०० ग्रन्थों की रचना की थी। तत्त्वशास्त्र, अध्यात्मशास्त्र, प्राकृतिक विज्ञान, नीतिशास्त्र और राजनीति पर उसका मौलिक और महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ लिखे। काव्यशास्त्र ('पोएटिक्स') और वस्तुत्वकला ('टैटोरिक्स') उसके काव्यशास्त्र सम्बन्धी दो ग्रन्थ उपलब्ध हैं। कविता का उद्देश्य है मानव प्रदान करना और वस्तुत्वकला का उद्देश्य है शब्दों के समुचित चयन और आयोजन द्वारा दूसरों में विश्वास पैदा करना। दोनों ही समीक्षा के लिए उपयोगी हैं। दुर्भाग्य से दोनों ही रचनाएँ बीच बीच में खंडित हैं फिर भी इन ग्रन्थों के आधार से काव्यशास्त्र विषयक जो सिद्धान्त स्थिर किए गये हैं, वे बहुमूल्य हैं।

पाश्चात्य काव्यशास्त्र का आद्य आचार्य

अरिस्टोटल को पाश्चात्य काव्यशास्त्र का आद्य आचार्य माना जाता है। बहुत समय तक उसके 'पोएटिक्स' का उपेक्षा होती रही। सन् १४६८ में पहली बार लैटिन में उसका अनुवाद किया गया जिससे यह दुर्लभ ग्रन्थ प्रकाश में आयी। प्लेटो उस कला को महत्त्व देता है जो चरित्र के निर्माण में सहायक होती है। इसीलिए अपनी रचनाओं में उसने राज्य के सामाजिक आदर्शों को ध्यान में रखते हुए निर्माण किया था। लेकिन अरिस्टोटल एक वैज्ञानिक की हैसियत से मानव जीवन के स्थान पर मानवीय ज्ञान के पुनर्निर्माण को महत्त्वपूर्ण समझता है, तथा निरीक्षण और विश्लेषण द्वारा अपने निष्कर्षों पर पहुँचना है। अरिस्टोटल ने प्लेटो के सिद्धांतों की नयी व्याख्या की थी।

प्लेटो की कविता सत्य से दूर

प्लेटो ने कविता को प्रकृति की अनुकृति मानते हुए उसे सत्य से बहुत दूर बताया और इसलिए आदर्श राज्य में कवियों का प्रवेश निषिद्ध कर दिया। प्लेटो का कथन था कि एक आदर्श नागरिक को सकलशक्ति से सम्पन्न, दृढसंक्लपी और अत्यन्त सयमी होना चाहिए। कविता ऐसे आवाधना की पुष्पित और पल्लवित करने में सहायक होती है जिन्हें धूँआँकर भष्ट हो जाना चाहिए था। ऐसी हालत में प्लेटो का कवियों को नागरिकता के आदर्शों के लिए खतरनाक बताना स्वाभाविक था। व्यक्तिगत व्यंग्य को भी नैतिक आधारविहीन होने के कारण उसने हेय माना। 'लॉज' में प्लेटो ने लिखा है—“हमारा सामाजिक जीवन हमारी सबसे श्रेष्ठ दृष्टि

१—यह रचना अपूर्ण है। इसमें २६ अध्याय हैं, दूसरा भाग खंडित है।

हम वह प्रदान करती है जो प्रकृति नहीं दे सकती।^१ ऐसी सत्य यथायता की सीमा को पार कर जाता है, यद्यपि वह का उल्लंघन नहीं करता—जिन नियमों के कारण वास्तविक दुनिया बनी जाती है।^२ इस प्रकार हम देखते हैं कि बौद्धिक क्षेत्र में अरिस्टोटल ने क्या के लिए एक ऊँचा उद्देश्य खोजने का प्रयत्न किया।

कविता और इतिहास

मानव जीवन के सावभौमिक तत्त्व की अभिव्यक्ति होने के कारण, कविता को मानव-चरित्र, भावावेश और मानव प्रवृत्ति का आदर्श चित्रण कहा गया है।^३ कवि अहर्निश के जीवन में दिखाई देनेवाली अस्तव्यस्तता में एक मेघावी चित्र उपस्थित करता है जो अविवेक से होन होता है और जिसमें मानव स्वभाव की स्थायी सम्भावनाओं की—आदर्श अथवा सावभौम सत्य की—उद्भूति दिखाई देती है। अरिस्टोटल ने कविता और इतिहास का अंतर स्पष्ट करते हुए कविता को इतिहास की अपेक्षा अधिक दास्यता से युक्त और भ्रम्य कहा है। नाट्य इतिहास की अपेक्षा इसलिए उच्चतर है कि वह प्रत्येक वस्तु को उसके भान्तरिक सम्बन्धों के साथ प्रस्तुत करता है। इतिहासकार उस घटना का वर्णन करता है जो घटित हो चुकी है और कवि उसका जो घटित हो सकती है—जो सम्भाव्यता अथवा आवश्यकता के नियमानुसार सम्भव है। कवि शस्य सभावना (पासिवल इम्प्रादेबिलिटाज्) की अपेक्षा सभाव्य सभावना (प्रबिलल इम्पॉसिबिलिटीज्) पर जोर देता है। कविता सामान्य (युनिवर्सल) की और इतिहास विशेष की अभिव्यक्ति है। कविता केवल व्यक्तिविशेष के जीवन की कहानी का ही चित्रण नहीं करती। सामान्य तत्त्व की मौजूदगी के कारण कविता में स्थायी प्रभाव पैदा करने की शक्ति उत्पन्न होता है।^४ इतिहास तथ्यों पर आधारित रहता है, जबकि कविता अपने तथ्यों को सत्य में परिणत कर देती है। कविता में सम्भाव्य और आवश्यक अनुक्रम के अनुसार नाय कारण की सम्प्रदत्ता तथा एक विशिष्ट अर्थ और सामंजस्य रहता है, जबकि तथ्यों के आधिक्य के कारण इतिहास में यह बात नहीं पाया जाती।^५ ऐसी हानत में कविता को 'अनुवृत्ति' मात्र मानकर कविता की उमेरा नही की जा सकता।

१—प्रसिपसस आफ क्रिटिसिज्म, पृ० ८१।

२—एस० एच० ग्रुवर वही, पृ० १८४।

३—वही, पृ० १२३।

४—द पोएटिक्स, ६ पृ० ३२।

५—एस० एच० ग्रुवर, वही, पृ० १६४, १६१।

सौन्दर्य की प्रतिष्ठा

प्लेटो ने कवि को शिक्षक मानकर कविता का सम्बन्ध नैतिकता के साथ जोड़ा था, जबकि अरिस्टोटल के अनुसार, कलाकृति चाहे कविता हो या चित्र, वह सौन्दर्य की वस्तु है, और सौन्दर्ययुक्त होना—आनन्द प्रदान करना—कलाकृति के तत्त्व का एक अंग है। अरिस्टोटल ने काव्य का सम्बन्ध न नाटक से, न दशन से, न राजनीति से और न नैतिकता से जोड़ा, बरन् काव्य का मानव आत्मा का स्वतन्त्र व्यापार माना। अरिस्टोटल न कविता से परिष्कृत आनन्द की प्राप्ति अवश्य स्वीकार की है, लेकिन साथ ही वह यह भी मानता है कि इस आनन्द की प्राप्ति तभी सम्भव है जबकि नैतिकता की आवश्यकताएँ पूर्य हो सकें। उसने स्पष्ट कहा है कि जीवन और चरित्र के निम्न भादशों तथा मनुष्य के भाग्य की गलत रूप में व्याख्या करनेवाली कविता हमारे आनन्द का विषय नहीं हो सकती।^१ इस प्रकार हम देखते हैं कि अरिस्टोटल ही ऐसा पहला समीक्षक था जिसने कविता को नैतिकता के बंधन से निकालकर उसमें सौन्दर्यवाद की प्रतिष्ठा की। उसके अनुसार, यदि कवि अपनी रचना के द्वारा समुचित आनन्द प्रदान करने में असमर्थ है तो उसकी रचना सफल नहीं मानी जा सकती, वह एक अच्छा शिक्षक हो सकता है, अच्छा कलाकार नहीं।

काव्य का प्रयोजन

अरिस्टोटल ने ज्ञानाजन और आनन्द को काव्य का प्रयोजन स्वीकार किया है। मनुष्य वचन से सब कुछ अनुकरण से ही सीखता है, और वस्तुओं का अनुकरण कर उसे सावभौम आनन्द प्राप्त होता है। जिन वस्तुओं के दशन से हम कष्ट का अनुभव होता है, उसका अनुकरण द्वारा प्रस्तुत किया हुआ रूप हमें आनन्द देता है, जैसे किसी निम्न पशु अथवा श्व की चित्रित आकृति। काव्य के उक्त दोनों प्रयोजन सामान्यतः पृथक् होते हुए भी तत्त्व रूप में एक हैं, क्योंकि आखिर ज्ञानाजन भी आनन्द का ही साधन है। कारण यह है कि ज्ञानाजन से केवल दार्शनिक को ही नहीं सामान्य व्यक्ति को भी आह्लादकारी आनन्द प्राप्त होता है। किसी वस्तु का अनुकूल रूप हमें इसलिए आनन्द प्रदान करता है कि हम उसके सट्टा रूप को देखकर निष्पन्न निकालते हैं कि अरे, यह तो वही है। क्योंकि यदि हमने मूल वस्तु को नहीं देखा तो हमारा आनन्द अनुकरणजन्य न होगा बल्कि वह उसने वर्य आदि उपकरणों को देखकर होगा। काव्य का आनन्द अनुकरणजन्य आनन्द है—यह एक प्रकार का प्रत्यभिमान का आनन्द है जो पहले किसी देखी हुई वस्तु को पहचानने से उत्पन्न होता है।^२

१—यूजर वही पृ० २२६।

२—द पोएटिक्स, पृ० १५।

कलाओं का वर्गीकरण

प्लेटो की भाँति अरिस्टोटल ने भी कला के दो विभाग किए हैं। यूनानी समीक्षकों ने कला की आत्मा सौन्दर्य को मानकर अनुकरणात्मक गिनती को माना है। प्लेटो ने अनुकरणात्मक कला (उदार कला) का अपेक्षा उपासी कला को सत्य के अधिक विषट् स्थापक किया है यह बात गरी जा चुकी है। रिश्तेदार की अनुकरणात्मक कला की अपेक्षा उगी बड़ई का उपासी कला का अधिक सत्य कहा है क्योंकि बड़ई शुद्ध प्रकृति का अनुकरण करता है जबकि रिश्तेदार बड़ई को कृति का अनुकरण कर अपनी कला का मन्त्रानुसारता है। लेकिन अरिस्टोटल ने प्लेटो के इस धर्म को बदलकर उपासी कला की अपेक्षा काव्य, संगीत और नृत्य आदि—आत्मल ललित कही जाने वाली कलाओं, जिन्हें उसने अनुकरणात्मक कहा है—को अधिक महत्त्व दिया। ये काव्य आदि कलाएँ भव्यतर सत्य—सामान्य या साधारण सत्य, जो विशेष से भूषण नहीं हैं—की अभिव्यक्ति है। दरमसल कविता में अनुकरण तत्त्व ही कवि को कवित्व प्रदान करता है। समस्त कलाओं का मूल तत्त्व एक ही है—अनुकरण। उपयोगी कला प्रकृति से सहयोग करती है—जो कुछ रूप प्रकृति के द्वारा भूषण छूट जाता है, उसे वह पूर्ण करती है। “उपासी कही जाने वाली कलाएँ या तो जीवन के आवश्यक साधन प्रदान करती हैं और हमारी भौतिक आवश्यकताओं को संतुष्ट करती हैं, अथवा जीवन को उसके नैतिक और बौद्धिक सामनों द्वारा परिपूर्ण करती हैं जबकि ललित कलाओं का उद्देश्य है आनन्द भयवा बौद्धिक सुख प्रदान करना।” ललित कही जाने वाली कलाओं में अरिस्टोटल ने काव्य, संगीत और नृत्य को उत्कृष्ट वग की, तथा चित्र और मूर्तिकला को निम्न वग की कला माना है। उसने इन कलाओं की मस्तिष्क की स्वतंत्र और स्वाधीन प्रवृत्ति बताते हुए, उन्हें धर्म और राजनीति के क्षेत्र से ग्राह्य स्वीकार कर, शिक्षा और नैतिक सुधार से उनका भिन्न प्रयाजन बताया है। वस्तुतः साहित्य और कला के क्षेत्र में अरिस्टोटल की यह महत्वपूर्ण देन है।

नाटक और उसके भेद

अरिस्टोटल ने नाटक को काव्य की अनुकृति मानकर उसे काव्य का प्रमुख भेद माना है। उसने ‘पोएटिक्स’ में जहाँ जहाँ ट्रैजेडी की चर्चा की है, वहाँ वहाँ नाटक के लिए काव्य व्यापार का अत्यन्त आवश्यक बताया है। उसने लिखा है, “कुछ लोगो का कहना है कि ऐसे काव्यों को नाटक इसलिए कहा जाता है कि

उनमें गति या काय का निदर्शन रहता है।^१ अरिस्टोटल ने नाटक के दो भेद किये हैं—ट्रैजेडी और कॉमेडी। वीर काव्य अर्थात् महाकाव्य से ट्रैजेडी और व्यंग्य काव्य से कॉमेडी का विकास माना गया है। 'पोएटिक्स' में ट्रैजेडी का विस्तृत विवेचन मिलता है, कॉमेडी का नहीं। बहुत करके पुस्तक का यह अंश भ्रुष्टित जान पड़ता है।

ट्रैजेडी की उत्पत्ति

ट्रैजेडी (यूनानी भाषा में त्रगोडिया = tragodia, ट्रगोस = भ्रजा, ओडे = Ode = गीत) का अर्थ है भ्रजागीत। प्राचे आदमी और प्राचे भ्रजा के समान दिखायी देनेवाले वनदेवता की पोशाक पहन कर लोग गाते-बजाते और भाङ की तरह नचल करत हुए एक साथ चलते थे। यही ट्रैजेडी का मूल रूप है। दियोनिसिअस नामक मद्यदेवता को प्रमत्त करने के लिए इस तरह के खेल-तमाशों का रिवाज यूरिपाइडिस के काल तक चलता रहा। येसपिस (लगभग ५३४ ई० पू०) को ट्रैजेडी का प्रतिष्ठाता माना जाता है। वह इकैरिया (Icaria) नामक गाँव का निवासी था, जो अपने नतको को विश्राम देने और मनोरंजन में विविधता लाने के लिए बीच बीच में स्वयं उपस्थित होकर छन्दोबद्ध भाषण दिया करता था। इकैरिया में दियोनिसिअस के सम्मान में एक बकरे का वध किया जाता और फिर गाजे वाजे के साथ मद्यपान के नशे में खुर देवता का स्तवन होता था। प्राचे चलकर यही मद्य-देवता नाट्य देवता के रूप में प्रख्यात हुआ, और रगमच पर अभिनय करनेवाले कलाकार 'दियोनिसिअस कलाकार' कहे जाने लगे। इस देवता की मूर्ति नाट्यगृहों में स्थापित कर दी गयी और नाटक आरम्भ करने के पूर्व किसी पशु का वध करके उसे प्रस्तन किया जाने लगा। कालांतर में दियोनिसिअस नामक नगर बसाया गया जो ट्रैजेडी नाटक के रगमच की दृष्टि से सर्वश्रेष्ठ कहलाया। यहाँ अनेक नाट्य महोत्सव किये जात और इस अवसर पर आयोजित प्रतियोगिताओं में भाग लेनेवाले नाट्य-कारों को पुरस्कार से सम्मानित किया जाता।^२

१—द पोएटिक्स, ३, पृ० १३। अंग्रेजी में 'ड्रामा' शब्द यूनानी भाषा से आया है जिसका अर्थ होता है काय (dran = द्रन्)। बिना कार्य-व्यापार के कोई भी काव्य 'ड्रामा' नहीं कहा जा सकता। प्राचीन यूनान में दियोनिसिअस की मृत्यु अथवा उसके पुनरुत्थान के अवसर पर लोग थोक अथवा हर्ष मनाते थे, सभी से 'ड्रामा' का आरम्भ माना जाता है।

२—विल डयूराण्ट, द साइड आफ ग्रीस, पृ० २३१-३२।

ट्रैजेडी का जन्मदाता एस्किलस (एस्किलोस Aeschylus)

ट्रैजेडी के प्रतिष्ठाताओं में थ्यसपिस के बाद एस्किलस (५२५-४५६ ई० पू०) का नाम आता है। पशिया के आक्रमण का सफलतापूर्वक प्रतिरोध करने के कारण एथेंसवासियों ने स्वर्णिमान की जो संहार उठी, उससे अनेक महत्वपूर्ण नाटकों की प्राप्ति-हानि मिली। इस समय व्यापार में उन्नति होने और साम्राज्य की स्थापना होने के कारण, नाट्यकला में विशेष उन्नति हुई जिससे दियोनिसिअस के नाम पर संगीत और सामूहिक गानवाले नाटकों की प्रयोगिताएं आयाजित की जान लगी। २६ वष की अवस्था में एस्किलस ने अपना पहला नाटक लिखा। इस देशभक्त नाटककार ने अपने देश की रक्षा के लिए युद्ध में भी भाग लिया था। एस्किलस ने ट्रैजेडी की नाट्य रचना और उसके अभिनय में अनेक महत्वपूर्ण परिवर्तन किये जिससे उसे ट्रैजेडी का जन्मदाता माना जाता है। ४८४ ई० पू० में उसे ट्रैजेडी की प्रतियोगिता में प्रथम पुरस्कार प्राप्त हुआ। ४६८ ई० पू० में उस प्रतियोगिता में सोफोक्लीस से हार जाने के कारण वह एथेंस छोड़कर चला गया। एस्किलस के ७० (अथवा ६०) नाटकों में से केवल ७ ही शेष रहे हैं। 'प्रामियिस वाउएड' और 'ओरेस्टीआ' (Orestea) उसके प्रमुख नाटकों में से हैं। एस्किलस ने अपने नाटकों को होमर का शानदार दावत के तुल्य कहा है।^१ मनुष्य अपने भाग्य का विधाता स्वयं है इसका प्रतिपादन एस्किलस ने अपने नाटकों में किया है। एस्किलस के दुर्भाग्य नाटक होने के कारण प्रिय हुए कि उसकी मृत्यु के बाद एक विशेष कानून पास करके उन्हें खेलने का आदेश जारी किया गया।^२

सोफोक्लीस

एस्किलस के बाद दूसरा प्रतिभाशाली नाटककार हो गया है सोफोक्लीस (४९६-४०६ ई० पू०)। एस्किलस का वह प्रतिद्वंद्वी था। उसने ११३ नाटकों की रचना की जिनमें से सात बाकी बचे हैं। नाट्य महोत्सवों के अवसर पर उसे बीसियों बार प्रथम पुरस्कार पाने का मौक्या प्राप्त हुआ। उसका लोकप्रियता के कारण पूरे तीस वष तक यूनानी रंगमंच पर उसका एकछत्र राज्य कायम रहा। एस्किलस ने नाटक के पात्रों की संख्या एक से बढ़ाकर दो की थी तो सोफोक्लीस ने दो से तीन कर

१—गिल्बर्ट मरी, ए हिस्ट्री ऑफ ऐशियट ग्रीक लिटरेचर, पृ० ६, लंदन, १९१७।

२—कहते हैं कि एक बार कोई बालक एक कदुआ उठाये लिये जा रहा था, एस्किलस के गले सिर पर उसके गिरने से एस्किलस का मृत्यु हो गयी। बिल ड्यूराण्ट वही पृ० ३८३ ६१, गिल्बर्ट मरी, वही, पृ० २१५-२३१।

३—पात्र अथवा अभिनेता (ऐक्टर) के लिए यूनानी भाषा में 'हिपोक्रेतिस' शब्द का प्रयोग होता है, जिसका अर्थ है उत्तर देनेवाला। यूनानी नाटक में

दी। सोफोक्लीस अपने नाटकों में स्थय पाट किया करता था। 'इदिपुस तीरैन' (Oedipus Tyrannus), 'एजस' (Ajan) और 'अंतिगोनी' (Antigone) सोफोक्लीस के सुप्रसिद्ध नाटक हैं। इसके नाटकों में एस्किलस की अपेक्षा मानव भावनाओं की प्रचुरता अधिक है, पर वीरभावना की यहाँ कमी दिखायी देती। अरिस्टोटल ने 'इदिपुस तीरैनस' की प्रशंसा करते हुए सोफोक्लीस को एक भावना नाटककार बताया है।^१

यूरिपाइडिस

यूरिपाइडिस (४८०-४०६ ई० पू०) और एस्किलस का उल्लेख अरिस्टोटल ने 'फॉर्म' नाटक में किया है। अरिस्तोफनीस, यूरिपाइडिस को अपने युग के अग्रचार के लिए जिम्मेवार समझता था, और इसलिए उसने अपने नाटक में उपहास का पात्र बनाया है। प्लेटो नाटककार बनना चाहता था, लेकिन वन दाशनिक् जबकि यूरिपाइडिस बनना चाहता था दाशनिक् और बन गया नाटककार उसने ७५ नाटकों की रचना की, लेकिन दुर्भाग्य से इनमें से बहुत कम उपलब्ध। यूरिपाइडिस ने अपने 'मीदिआ' (Medea) नामक नाटक में बड़े जोरदार शब्दों स्त्री की तरफदारी की है। स्त्री जाति का जितना सहृदयतापूर्ण चित्रण यूरिपाइडिस ने किया है, उतना यूनान के किसी अन्य नाटककार ने नहीं किया। 'आंद्रोमेडा' (Andromeda) नाटक में यूरिपाइडिस ने कामदेव को लक्ष्य करके जो कवि विखी है वह यूनान के युवकों में खूब ही लोकप्रिय हुई। उसका 'ट्रोजन की नाटक विशेष रूप से उल्लेखनीय है। यूनानी विजयी योद्धा ऐंएड्रोमैक् (Andromache) के पुत्र को दीवाल पर से गिराकर मारना चाहते हैं। इस बात का ऐंएड्रोमैक् और उसकी सास को पता लगता है तो उनका करण सबाद पत्थर का पिघला देता है। यूरिपाइडिस के नाटकों के पात्र मानवीय भावनाओं से युक्त

केवल कवि ही एक पात्र होता था। लेकिन यदि वह अपने एकान्त भाषण अव्यवस्था के रूप में परिणत करना चाहता तो उसे एक दूसरे पात्र आवश्यकता पड़ती जो उसे उसकी बात का उत्तर दे सकता। गिल्बर्ट मरी, पृ० २०७।

१—विल ड्यूराष्ट यही, पृ० ३६१ ४००, गिल्बर्ट मरी, यही, पृ० २३२-२४६।

२—अरिस्तोफनीस ने यूरिपाइडिस को कुनागरिक और कुववि आदि शब्दों से संबोधित किया है। देखिए एंस० एच० बूचर, यही पृ० २१६। अरिस्टोटल ने भी कविहीन रचना, अनुपप्लुक्त चरित्रचित्रण तथा सामूहिक गान में अनुचित निर्दिष्ट करने के कारण उसकी गहणा की है लेकिन यहाँ भी अनतिवृत्ता आरोप उसपर नहीं किया। यही, पृ० २२५।

हैं—इसमें अथ नाट्यकारों से वह निस्संदेह बढकर है। ज्योतिषी के सबध में वह लिखता है—“वह एक ऐसा व्यक्ति है जो थोडा सा सच कहता है और बहुत सा झूठ।” पक्षियों की अंतर्द्वियों से भविष्यवाणी करने को उसने ‘निरी भूखता’ कहा है। देववाणी और सगुन विद्या की भी उसने निंदा की है।^१

ट्रेजेडी की परिभाषा

“ट्रेजेडी एव” ऐसे काय का अनुकरण है जो गम्भीर है, स्वतः पूरा है और जिसका एक निश्चित आयाम है। यह अनुकरण एक ऐसी भाषा में होता है जो कलात्मक प्रत्यक्षकारों के हर प्रकार से सुसज्जित रहती है। कलात्मक प्रत्यक्षकारों के ये विविध प्रकार नाटक के विभिन्न भागों में पाये जाते हैं। यह अनुकरण काय के रूप में प्रस्तुत किया जाता है न कि वस्तुनात्मक रूप में। यह अनुकरण कथना और भय के संचार से मनोभावों को उत्तेजित कर उनका उचित विवेचन या सम्माजन करता है। ‘प्रलङ्घित भाषा’ में यहाँ साक्ष्य है ऐसी भाषा जिसमें लय सामान्य और गीत का समावेश हो। ‘नाटक के विभिन्न भागों में पाये जाने’ का साक्ष्य है कि कुछ भागों में केवल पद्य के माध्यम का और कुछ में गीत का प्रयोग किया जाता है।^२

ट्रेजेडी की विशेषता

महाकाव्य, कविता और नीतिकाव्य, इनमें अरिस्टोटल ने ट्रेजेडी को सर्वोच्च कला स्वीकार किया है, इसीलिए ‘पोएटिक्स’ में ट्रेजेडी का विवेचन विस्तार से देखने में आता है। अरिस्टोटल ने कविता को सामान्य या सावभौम का चित्रण कहा है, और ट्रेजेडी काव्यकला के इस उच्चतम लक्ष्य को पूरा रूप से चरिताय करती है। जिन पात्रों का इसमें चित्रण रहता है, तथा मनुष्यों के जिन काय व्यापारों और उनके सौभाग्य का हमें परिचय प्राप्त होता है, उन सबमें सामान्य तत्त्व विद्यमान रहता है। दूसरे शब्दों में, ट्रेजेडी मनुष्य की सावभौम आवश्यकता को पूरा करती है। ट्रेजेडी के सिद्धांत के रूप में अरिस्टोटल ने ललित कला का सिद्धांत ही प्रतिष्ठापित किया है।

प्लेटो की मान्यता थी कि काव्य हमारे शुद्ध भावों को उत्तेजित कर उनका संवर्धन करता है इसलिए वह हानिप्रद है। लेकिन इसके विपरीत अरिस्टोटल ने काव्य (ट्रेजेडी) को इसलिए स्वास्थ्यप्रद कहा है क्योंकि वह आत्मा के लिए हानिकारक कथना और भय नामक मनोभावों को उत्तेजित कर उनका विवेचन करता है जिससे हमारे मनोभावों में सन्तुलन पैदा हो जाता है। ट्रेजेडी में पहले ऐसी वेदना और व्यथा का दिग्दर्शन कराया जाता है जो हमारी वेदना और व्यथा

१—विश्व इंग्लिश डिक्शनरी, वही, पृ० ४००-११, गिल्बर्ट मरी, वही, पृ० २५० २७४।

२—४ पोएटिक्स, १, पृ० २३।

की अपेक्षा कहीं अधिक भयावह होती है। तात्पर्य यह कि पहले हमारे गम्भीरतम मनोभावों को ट्रैजेडी द्वारा उत्तेजित किया जाता है जिससे हमारे आराधनात्मक मस्तिष्क की वेदना के शान्त होने से हमारे चित्त में निर्दोष भावों की अभिव्यक्ति होती है और सन्तुलन अवस्था को प्राप्त कर हम परिष्कृत आनन्द का अनुभव करते हैं। हमारे मन में कष्टों का संचार तभी होता है जब कोई सञ्चरित नायक अपनी किसी कमजोरी के कारण किसी दलदल में फँस जाता है। इसी प्रकार भय का संचार उसी दशा में होता है जबकि आपत्तिग्रस्त नायक के साथ हम तादात्म्य संबंध स्थापित करते हैं, क्योंकि तभी हम सहानुभूति के कारण उसके सुख दुःख के साथी बन सकते हैं। यहाँ ट्रैजेडी का उद्देश्य केवल कष्टों और भय को उत्तेजित कर देना ही नहीं, बल्कि मनोभावों को कला के माध्यम से सम्मार्जित करने उन्हें एक सौंदर्यमय आनन्द प्रदान करना है। इसे ही अरिस्टोटल ने 'क्याथार्सिस' (Catharsis) या विरेचन का सिद्धांत कहा है। विरेचन मूलतः वैद्यकशास्त्र का शब्द है जिसका अर्थ है रेषक औषधि द्वारा शारीरिक विकारों की शुद्धि। इसी प्रकार ट्रैजेडी का उद्देश्य है कष्टों और भय के मनोभावों का उद्बेक करके उनका विरेचन करना जिससे उनके उपशम से निर्दोष आनन्द की प्राप्ति हो सके।^१

ट्रैजेडी और काव्य की भय विधाओं में निम्नलिखित भिन्नताएँ ध्यान देने योग्य हैं—

(क) ट्रैजेडी का नायक गम्भीर होता है, जबकि कॉमेडी में गम्भीरता नहीं पायी जाती।

(ख) ट्रैजेडी अभिनेय है, महाकाव्य की भाँति इसका पाठ नहीं किया जाता।

(ग) अपने विशिष्ट प्रकार के पद्य और गीतों के प्रयोग के कारण ट्रैजेडी गीतिकाय से भिन्न है। ट्रैजेडी के सवादों में पद्य का और सामूहिक गान में गीतों का प्रयोग किया जाता है।^२

ट्रैजेडी में कार्य-तत्त्व

“ट्रैजेडी एक ऐसे नायक का अनुकरण है जो समस्त है और स्वतः पूरा है और जिसका एक निश्चित आयाम है।” इससे स्पष्ट है कि ट्रैजेडी में नायक के ऊपर विशेष जोर दिया गया है। यह नायक तत्त्व दीर्घकालीन होता चाहिए जिससे कि ट्रैजेडी

१—द पोएटिक्स ६ पृ० २३, एस० एच० ब्रुवर, अरिस्टोटलस प्योरी आफ पोएट्री एण्ड फाइन आर्ट, पृ० २४५, २४६, २४६, २५५, ३०२, एटकिंस, वही, १, पृ० ८५ ८६। विरेचन सिद्धांत के अर्थ, नीति और कला संबंधी अर्थों के लिए देखिए डाक्टर नगेंद्र, अरस्तू का काव्यशास्त्र, पृ० ८७-८९।

२—द पोएटिक्स ५ पृ० २१, २३, २४, पृ० ६१, ६३, २६, पृ० १०७, १०८, १११।

व्यवस्थित रूप से विकसित होकर दुष्टान्त की सीमा तक सहज रूप में पहुँच सके। साथ ही यह तत्त्व संक्षिप्त भी होना चाहिए जिससे कि स्मरण शक्ति को कष्ट पहुँचाये बिना वह कलात्मक रूप धारण कर सके। अरिस्टोटल ने प्रत्येक काव्य-व्यापार के तीन भाग स्वीकार किये हैं—आदि, मध्य और अन्त। ट्रैजेडी का आरम्भ स्पष्टता से समझ में आना चाहिए, उसका अन्त सतोपप्रद होना चाहिए और उसका मध्य भाग, जो कुछ पहले प्रतिपादन किया जा चुका है उसका परिणाम होना चाहिए जिससे हम स्वाभाविक रूप से निष्कर्ष पर पहुँच सकें। तात्पर्य यह है कि किसी सुगठित कथानक का आदि या अन्त अकस्मात् ही प्रस्तुत न किया जाकर व्यवस्थित रूप से प्रस्तुत किया जाना चाहिए।^१

ट्रैजेडी के तत्त्व

ट्रैजेडी के छ तत्त्व हैं—कथानक चरित्रचित्रण पदविन्यास (डिफरान), विचार दृश्य, दशन और संगीत। इनमें कथानक, चरित्रचित्रण और विचार का सम्यक् वस्तु से होने के कारण ये अनुकरण के विषय हैं पदविन्यास और संगीत का सवध अनुकरण के माध्यम से है, और दृश्यप्रदर्शन का सवध अनुकरण की शैली से है। अरस्तू के समय तक ट्रैजेडी के लेखक इन तत्त्वों का उपयोग करते रहे हैं।^२ यहाँ कथानक चरित्रचित्रण और विचार तत्त्वों पर ही अधिक जोर दिया गया है, (जिससे ललित कला का वास्तविक रूप पर ही प्रकाश पड़ता है, शेष की चर्चा-मात्र कर दी है।

कथानक

कथानक अथवा घटना योजना को अरिस्टोटल ने सर्वोपरि बताया है। कथानक कोई कहानीमात्र नहीं है, वह ट्रैजेडी की आत्मा है। ट्रैजेडी व्यक्ति का नहीं, काव्य और जीवन का अनुकरण है। जीवन मुख्यतः काव्य व्यापार है, और जीवन का चित्रण होने के कारण काव्य व्यापार का महत्त्व है। इसलिए ट्रैजेडी को व्यक्तियों का अनुकरण न मानकर काव्य और जीवन का, सुख और दुःख का अनुकरण कहा गया है। प्रत्येक मानवीय सुख या दुःख का रूप धारण करता है जिस उद्देश्य के लिए हम जीते हैं वह एक प्रकार का काव्य व्यापार है न कि गुण। यद्यपि व्यक्ति के गुणों का निर्धारण उसके चरित्र से होता है, लेकिन अपने काव्य और अनुभव के कारण ही वह सुखी या दुःखी होता है। अतएव नाट्य व्यापार का उद्देश्य चरित्र की अभिव्यक्ति नहीं चरित्र तो काव्य व्यापार के अन्तर्गत आ जाता है। ट्रैजेडी कार्य

१—द पोएटिक्स ७, पृ० ३२, एटकिंस, वहाँ, पृ० ८५ ८७, एस० एच० यूचर, वहाँ, पृ० ३५ ३७।

२—द पोएटिक्स ६, पृ० २५।

व्यापार के बिना नहीं हो सकती, जबकि चरित्रचित्रण के बिना वह हो सकती है।^१

कथानक के मुख्य गुणों का उल्लेख करते हुए सद्यप्रथम कायावृत्ति पर जोर दिया गया है। इससे कथानक की घटना निश्चित और बोधगम्य होकर अपना प्रभाव उत्पन्न करती है। आगे चलकर कार्यावृत्ति के साथ-साथ समय और स्थान की अवृत्ति भी जोड़ दी गई है। विद्वानों का मत है कि 'पोएटिक्स' में इनका उल्लेख नहीं है, अनएव नाटक के लिये इन्हें अनिवार्य नहीं माना गया। यहाँ केवल सामान्य प्रचलित परिपाटी का उल्लेख है। इससे सकलनत्रयी के सिद्धांत का समर्थन नहीं होता। कथानक में दुःस्मात् प्रभाव उत्पन्न करने के लिए उसमें कक्षा और भय की आवश्यकता होती है, जो कक्षा और भय नायक के दुःख से उत्पन्न होते हैं। ट्रेजेडी के कथानक की कहानी एक दुःस्मात् कहानी होती है जिसमें दुःख आकस्मिक रूप में उपस्थित हो जाता है।^२

चरित्रचित्रण

कथानक के पश्चात् चरित्रचित्रण आता है। जैसे चित्रकला में चित्र और शनावट (डिजाइन) के ऊपर आधारित किसी चित्र की व्यवस्थित रूपरेखा हमें आनन्द प्रदान कर सक्ती है, वैसे अस्तव्यस्त रूप में भरे हुए मुद्दर-से सुन्दर रंग भी हमें आनन्द नहीं दे सकते, यही बात चरित्रचित्रण के संबंध में समझनी चाहिए। इससे हम अभिनयकर्ताओं के गुणों का निश्चय करते हैं। कायव्यापार में जो श्रेष्ठतम रूप में अभिप्रेत होता है, उसे चरित्रचित्रण उद्घाटित करता है। पात्र द्वारा निर्मित कार्य कथानक का प्राण है। इसी के लिए पात्र कायशाल रहता है और इसीलिए उमरा स्थान महत्त्व का है। बिना चरित्रचित्रण के कथानक एक गोरवघटा वनकर रह जाता है, जना कि जामूसी उपमाओं में हम देखते हैं। चरित्र के संबंध में अरिस्टोटल ने चार बातें बतायी हैं। पहली, चरित्र अच्छा होना चाहिए, किसी नैतिक उद्देश्य को व्यक्त करनेवाला कोई वक्ताव्य अथवा कायव्यापार चरित्र का व्यक्त हागा, और यदि उद्देश्य अच्छा है तो चरित्र भी अच्छा होगा। दूसरी, औचित्य, अर्थात् पात्रों का सामंजस्य, पात्र अपने तई सच्चे हो और नाट्यक्रम में उनके चरित्र में कोई परिवर्तन अथवा संशोधन न हो। तीसरी, पात्रों के चरित्र की जायन के प्रति मर्चाई। चौथी है चरित्र की एकत्वता। हो सकता है कि अनुकरण का विषय संगत न हो, लेकिन फिर भी अभिनय में संगति होना जरूरी है।^३

१—वही, पृ० २५ २७, एटकिंस, वही, पृ० ८६ ८७, सूचर, वही, पृ० ३४३ आदि।

२—व पोएटिक्स, ५ पृ० २३, ८, पृ० ३५, एटकिंस, वही, पृ० ८८ ८९, सूचर, वही, पृ० २७४ आदि।

३—व पोएटिक्स १५, पृ० ५३ ५५, एटकिंस वही, पृ० ९३ ९५, सूचर, वही, पृ० ३४०।

पदविन्यास

पदविन्यास अर्थात् शब्दों के द्वारा अर्थ की अभिव्यक्ति। ट्रैजेडी के मध्य वातावरण के लिए शब्दों का छांदात्मक विधान उपयुक्त माना गया है। अरिस्टोटल ने ट्रैजेडी की भाषा की विस्तृत विवेचना करते हुए वण, मात्रा, संयोजक शब्द, सन्ना, त्रिया, विभक्ति और वाक्य की व्याख्या की है। यहाँ उस शैली को उत्कृष्ट बताया गया है जो प्रसन्न हो, किन्तु क्षुद्र न हो और ऐसी शैली बही हो सकती है जिसमें केवल प्रचलित या उपयुक्त शब्दों का प्रयोग हो, लेकिन इस शैली को क्षुद्र कहा गया है। इसके विपरीत, उदात्त और असाधारण शैली में असाधारण (अप्रचलित) शब्दों का प्रयोग रहता है, किन्तु इस प्रकार की शैली को एक प्रहेलिका या इन्द्रजाल ही कहा जायगा। कहने का अभिप्राय यह है कि भाषा प्रसन्न हो किन्तु क्षुद्र न हो, वह उदात्त और समृद्ध हो, किन्तु बागाडम्बर से हीन हो। अतः म ट्रैजेडी की भाषा में अलंकार गरिमा और ओचित्य के समावय पर जोर दिया गया है।^१

विचार-तत्त्व

कथानक और चरित्रचित्रण के बाद विचार तत्त्व की स्थान दिया गया है। विचार का अर्थ है, संभव और उचित के प्रतिपादन की क्षमता। विचार तत्त्व की आवश्यकता तब होती है जब सवाद में कोई युक्ति प्रस्तुत की जाती है या कोई मत व्यक्त किया जाता है। भाषा के द्वारा उत्पन्न होनेवाला प्रत्येक प्रभाव विचार के अन्तर्गत आता है, जैसे—प्रमाण, खडन भटन तथा कहणा, भय, आश आदि का उत्तेजन। स्पष्ट है कि यदि कवि का उद्देश्य करुणा, भय, महत्त्व अथवा सम्भाव्यता की भावना जागृत करना हो तो नाटक की घटनाओं के प्रति भी वसा ही दृष्टिकोण होना चाहिए जसा कि नाटकों के भाषणों के प्रति। ^२ तर इतना ही है कि नाटक को शाब्दिक अभिव्यक्ति के बिना स्वयं ही सुखरित होना चाहिए, जबकि भाषण का अभीष्ट प्रभाव वक्ता की उक्ति द्वारा उत्पन्न होता है।^३ यहाँ विचार का आशय बुद्धि तत्त्व से है जो समस्त बुद्धिवादी चरित्रों में पाया जाता है, जिसके माध्यम से पात्रों के चरित्र की वास्तविक अभिव्यक्ति होती है। विचार तत्त्व में वक्ता के बौद्धिक चिन्तन के अन्तर्गत उसके वक्तव्या के प्रमाण, प्रतिवादी के वक्तव्यों का निरसन तथा जीवन और चरित्र-संबंधी उत्तियों का समावेश होता है। इस तत्त्व पर जोर देने का कारण है कि उन दिनों वक्तृत्व वक्ता का प्रतिष्ठा होने से यूनानी नाटकों के संबंध में राजनीतिक वाद विवाद हुआ करते थे,^४

१—४ पोएटिक्स १६, पृ० ७१, २०, पृ० ७३, ७५, ७७, २१ पृ० ७७, ७९, ८१,

२२, पृ० ८१, ८३, ८५, ८७, एटकिंस, वही पृ० ६६-६८।

२—४ पोएटिक्स, १६ पृ० ६६, ७१।

३—युघर, वही, पृ० ३४१-४३।

दृश्यप्रदर्शन

ट्रैजेडी का पाँचवा तत्त्व है—दृश्य प्रदर्शन, जिसका आधार रगमचीय साधनो का कुशल प्रयोग है। भय और करुणा रगमच के साधनों में उद्बुद्ध किये जा सकत हैं, किन्तु रचना के आन्तरिक गठन से भी वे उत्पन्न हो सकते हैं, और यही पद्धति अधिक सुंदर मानी गई है जिससे कवि की श्रेष्ठता का पता लगता है। क्योंकि कथानक का संगठन ऐसा होना चाहिए कि नाटक देखे बिना भी, कहानी सुनकर श्रोता का हृदय भय से कांप जाय और करुणा से भाव हो उठे। लेकिन रगमच के साधनों द्वारा यह प्रभाव उत्पन्न करना उतना कलात्मक नहीं है, बाह्य साधनो पर भी यह निर्भर है। तात्पर्य यह है कि अरिस्टोटल ने नाटक को मूलतः काव्य मानकर रग कौशल से उनमें आकर्षण में वृद्धि होना स्वीकार अवश्य किया है, फिर भी उसे अनिर्वाच्य नहीं बताया।^१

संगीत तत्त्व

ट्रैजेडी का अंतिम तत्त्व है—संगीत। नाटक को आनंदप्रद बनाने के लिए नाटक का यह अंतिम अंग होना चाहिए, इसलिये इसे आवश्यक बताया गया है। सामूहिक गान के अलग तत्त्व स्वतंत्र रूप से उसका प्रयोग किया जाता था।^२ आगे चलकर संगीत तत्त्व की काव्य में विशेष रूप से प्रतिष्ठा हुई।

कोमेडी की उत्पत्ति

ग्रीक लोग पवित्र सिंग को बहन करते हुए एक जुलूस निकालत थे जिसमें डियोनिसियस की स्तुति में गीत काव्यों का पाठ किया जाता था। इसे ग्रीकी भाषा में 'कोमोस' (komos) कहा गया है, कोमोस अर्थात् रागरग में समय यापन करना। यौन संबंधों का दिग्दर्शन इस विधि का एक आवश्यक अंग था, कारण कि इसमें धार्मिक क्रिया की विधि पृथ्वी के विवाह में परिलत होती थी। इसीलिये ग्रीक में प्राचीन सुखात नाटकों में विवाह तथा प्रजनन से क्या का अंत होता है।^३ ट्रैजेडी की भांति कोमेडी का उत्सव भी कसदायी देवता तथा मनुष्य, पशु और वन

१—द पोएटिक्स, १४, पृ० ४६, एटकिंस, वही, पृ० ६६।

२—एटकिंस, वही, पृ० ६६।

३—विल ड्यूरान्ट, द साइफ ऑफ ग्रीस, पृ० २३०, देखिए, द पोएटिक्स ४, पृ० १६, ३, पृ० १३, १५। यहाँ अरिस्टोटल ने लिखा है—'सोमावर्तो' गाँव 'कोमे' नाम से बड़े जाते थे, एयेंसवासी इन्हें 'देमोस' कहते थे। कुछ लोगों का मानना है कि कोमेडी के रचयिताओं का नामकरण 'कोमेडोजाइन' अर्थात् 'मजा-मोज करना' शब्द पर से नहीं हुआ, परन्तु इसलिये हुआ कि ये लोग नगर से दृष्टिभ्रत होकर गाँव गाँव घूमते फिरते थे। डाक्टर नगेन्द्र, भरतू का काव्यशास्त्र पृ० १२४।

स्पति—जो प्राचीन यूनान में किसी न किसी रूप में पूजे जाने थे—के सम्मान में मनाया जाता था ।^१

मीनेण्डर के समय तक यूनान के हास्य नाटकों का मूल रूप सैंगिक ही था । शुरू शुरू में उत्पादनकर्ता शक्तियों का आह्वान करने के लिए बड़ी धूमधाम से उत्सव मनाया जाता, जिसमें बहुत कुछ अशोभनीय यौन संबंधों पर कोई मरुता नहीं रहता था । इस अवसर पर लोग आधे आदमी और आधे बकरे घने हुए देवता की पोशाक पहनते, बकरे जैसी पूँछ लगाते, और लाल चमड़े का मृत्पत्र और कृत्रिम लिंग धारण करते । हास्य नाटकों का रंगमंच पर अभिनय करनेवाले अभिनेताओं की यह परम्परागत वेशभूषा बन गयी थी । गाँव गाँव में घूमकर लोग इन प्रहसन नाटकों को खेला करते थे ।^२

कॉमेडी के संबंध में अरिस्टोटल ने कहा है—“कॉमेडी का कोई इतिहास नहीं है, क्योंकि आरम्भ में यह सम्भारतापूर्वक नहीं ली गयी । बाद में अरखोन (Archon) ने किमी कवि को हास्यमय सामूहिक गान की अनुमति दी, तब तक अभिनेता स्वच्छा पूर्वक वाप किया करते थे । कॉमेडी के कवियों के आने के बहुत पहले कॉमेडी एक निश्चित रूप ले चुकी थी । लेकिन इसमें मुखौटे या प्रस्तावना का समावेश किन्तु किया, पात्रों की—सरया में किसने वृद्धि की—इत्यादि विवरण अभाव है ।”^३

कॉमेडी नाटककार

दियोनिसिअस के सम्मान में मनाये जानेवाले उत्सव के समय भिन्न भिन्न नाटककारों की लिखी हुई तीन या चार कॉमेडियाँ खेली जाती थीं और उनके लेखकों को पुरस्कृत किया जाता था ।

वक्तृत्व बना का भाँति कॉमेडी भी सिसिली में ही फूली फली । ४८४ ई० पू० के आसपास एपाखरमीस (Epicharmus) ने ३५ कॉमेडियाँ की रचना की, जिनमें कवन कतिपय प्रासंगिक उद्धरण ही आजकल उपलब्ध हैं । एपाखरमीस के कुछ समय बाद एर्घेस के आरखोन (Archon) का आधिपत्य हुआ जिसने कॉमेडी में पहला बार सामूहिक गान का समावेश किया । क्रातिनस (Cratinus) का नाम प्राचीन कॉमेडी लेखकों के साथ लिया जाता है । वह एक अत्यन्त सशक्त लेखक था जिन्होंने अपनी रचनाओं में बेरिक्लीस पर व्यंग्य किये थे । अरिस्तोफनीस ने उसे पहाड़ के एक ऐसे ऊँचे चूने के समान बताया है जो अपने रास्ते में आनेवाले मकान

१—गिल्बर्ट मरी, वही, पृ० २१० ।

२—विल ड्यूराण्ड, वही, पृ० २३१ ।

३—द पोएटिक्स, ५, पृ० २१ ।

वृक्ष और मनुष्यों को गिरा कर बहा ले जाता है।^१ अरिस्तोफनीस के पूर्व अनेक नाटककारों ने हास्य नाटको की रचना की। यूपोलिस (४४६-४११ ई० पू०) और अरिस्तोफनीस ने इधर उधर बिखरे हुए हँसी मजाक को एक कथानक के ताने में बुनकर और लैंगिक तत्त्व को हटाकर, प्राचीन कॉमेडी को एक बलात्मक रूप दिया।^२ अरिस्तोफनीस के सुखान्त नाटको का उल्लेख किया जा चुका है। उक्त नाटकों का भलाया, उसने 'द बैबीलोनिअस', 'द नाइट्स', 'द वास्प्स', और 'द पीस' आदि नाटक लिखे। 'द बैबीलोनिअस' नाटक में एयेंस के बनेभोन नामक सेनापति और उसकी रीति नीति पर खूब व्यंग्य किया गया है। इस पर लेखक के ऊपर राजद्रोह का मुकदमा चला और उसे जुर्माना देना पड़ा। 'द नाइट्स' में राजनीतिक कारणों से जन नेता टैनर का जब कोई पाट करने को तैयार न हुआ तो अरिस्तोफनीस को यह पाट स्वयं खेलना पड़ा। 'द वास्प्स' में एयेंस के 'यायालयों में मुकदमों के फैसले करनेवाले यायाधीशों पर करारा व्यंग्य है।^३

कॉमेडी में हीनतर चित्रण

ट्रैजेडी का उद्देश्य भय और वरुणा को उदबुद्ध करना है, जबकि कॉमेडी से हास्य व्यक्त होता है। कॉमेडी यथाय जीवन की अपक्षा मानव का हीनतर चित्रण करती है, ट्रैजेडी के चित्रण को भव्यतर कहा गया है। ट्रैजेडी की विषयवस्तु और तदनुसार उसने पात्र गम्भीर एवं उदात्त होते हैं, जबकि कॉमेडी की विषयवस्तु एवं पात्र क्षुद्र और निकृष्ट कोटि के होते हैं। यहाँ निकृष्ट का अर्थ बुरा या दुष्ट नहीं है, उनका अर्थ है कोई ऐसी गलती या कुरूपता जो दुःख या बच्य नही पहुँचाती। उदाहरण के लिए कॉमेडी में प्रयुक्त मुखौटा कुरूप और भद्दा होने पर भी क्लेश पैदा नहीं करता। कॉमेडी अपने मूलभाव में हास्य उत्पन्न करती है, हँस नहीं। अरिस्टोटल के अनुसार, वहाँ काय हास्योत्पादक माना जाता है जो मनुष्य की कोई निर्योप गलती या भूल हो अथवा कोई निर्योप शारीरिक या नैतिक भ्रुति हो। दूसरे शब्दा में, पात्रों की शारीरिक कुरूपता अथवा हास्यास्पद काय द्वारा दुस्विहीन हास्य का प्रसार, कॉमेडी के सिद्धांत की विशेषता है।^४ जीवन की असंगतियाँ देखकर हमें जीवन में दोष दिखायी देने लगते हैं। ये दोष स्वाभाविक नहीं होते इसलिए इनके प्रति घृणा का

१—विल ड्यूराण्ट, यही, पृ० ४२०, गिल्बर्ट मरी, यही, पृ० २७५ ७७।

२—गिल्बर्ट मरी, यही, पृ० २१२।

३—विल ड्यूराण्ट, यही, पृ० ४२० आदि, गिल्बर्ट मरी, यही, पृ० २८० आदि।

४—२ पोएटिक्स २, पृ० १३, ५, पृ० २१, एटर्निस यही, पृ० १०१ १०२, डूचर, यही, पृ० ३७२ ७३।

भाव पदा होने की बजाय, हास्य उत्पन्न होता है। अरिस्टोटल ने कॉमेडी की विस्तृत विवेचना की थी, लेकिन दुर्भाग्य से वह ग्रन्थ खंडित हो गया है।

महाकाव्य

ट्रैजेडी के बाद महाकाव्य का विवेचन किया गया है। यूनान के आदिकवि होमर के 'इलियड' और 'ओडिसी' नामक महाकाव्यों का उल्लेख किया जा चुका है। ये काव्य यूनान के पूर्वी भाग में गाये जाते थे। इनमें काव्य गायन करनेवाले चारणों का उल्लेख है, जिससे पता लगता है कि इस प्रकार के ग्रन्थ काव्य भी रहे होंगे। कथानक, चरित्रचित्रण, विचार और पदविन्यास—ये महाकाव्य के मूल तत्त्व हैं। महाकाव्य एक काव्यानुकृति है जो अपने रूप में वणनात्मक है और जिसमें एक छंद का प्रयोग किया जाता है। इसलिए जहाँ तक कथानक या घटना योजना का संबंध है वह ट्रैजेडी के नाट्य सिद्धांतों के अनुसार ही होनी चाहिए। इसमें भी एक ही काव्य होता है जो पूरा और अखण्ड होता है, तथा उसका भावि, मध्य और अंत होता है। महाकाव्य किसी ऐतिहासिक रचना से इस ग्रन्थ में भिन्न है कि इतिहास आवश्यक रूप से किसी एक काव्य का नहीं, बल्कि एक निश्चित अवधि को, और इस निश्चित अवधि में जो एक ग्रन्थवा बहुत से मनुष्यों के जीवन में घटित हुआ, उसे प्रस्तुत करता है।^१

महाकाव्य और ट्रैजेडी

तत्कालीन काव्यशास्त्र के पंडित ट्रैजेडी की तुलना में महाकाव्य को श्रेष्ठ मानते थे लेकिन अरिस्टोटल ने उनका विरोध करते हुए कला और प्रभाव की दृष्टि से ट्रैजेडी को श्रेष्ठ बताया। जहाँ तक वीरतापूर्ण कार्यों के प्रदर्शन का प्रश्न है, महाकाव्य और ट्रैजेडी समान हैं। अंतर दोनों में यही है कि महाकाव्य में केवल एक छंद रहता है और वह वणनात्मक होता है। दोनों में विस्तार भेद भी है। ट्रैजेडी सूत्र का एक परिवर्तन ग्रन्थवा इससे भी अधिक समय तक चलती है,^२ जबकि महाकाव्य में समय का कोई बंधन नहीं, यद्यपि शुरू में महाकाव्य की भाँति ट्रैजेडी में भी समय का बंधन नहीं था। कुछ तत्त्व महाकाव्य और ट्रैजेडी में समान हैं कुछ केवल ट्रैजेडी में ही पाये जाते हैं। अतः जो ट्रैजेडी के गुण दोष की विवेचना कर सकता है वह महाकाव्य को भी विवेचना कर सकता है, क्योंकि महाकाव्य के सभी तत्त्व ट्रैजेडी में रहते हैं यद्यपि ट्रैजेडी के समस्त तत्त्व महाकाव्य में नहीं पाये जाते।^३ महाकाव्य के भी उतने ही प्रकार होने चाहिए जितने कि ट्रैजेडी के। ट्रैजेडी के समान महाकाव्य

१—द पोएटिक्स, २३, पृ० ८६, ६१।

२—यह अवधि २४ घंटे या अधिक से अधिक ३० घंटे की मानी गई है, कोई १२ घंटे मानते हैं। इससे समय की ध्वनि का समयन नहीं होता।

३—वही ५, पृ० २१ २२।

भी सरल, जटिल, नैतिक और कार्यात्मक होता है। संगीत और व्यंग्यप्रधान को छोड़कर दोनों के तत्त्व एक जैसे हैं। विचार तत्त्व और पदविन्यास कलात्मक होने चाहिए। इन तत्त्वों की दृष्टि से अरिस्टोटल ने होमर को सबसे प्राचीन और मादश कवि माना है। उसने महाकाव्य 'इलियड' में सरलता और कार्यात्मकता तथा 'माडिसो' में जटिलता और नैतिकता के गुण पाये जाते हैं। विचार तत्त्व और पद-विन्यास भी इनका श्रेष्ठ है।

महाकाव्य और ड्रैजेडी में कथा के आकार और छंद का भेद होता है। जहाँ तक आकार या विस्तार का प्रश्न है इसकी सीमा पहले ही निर्धारित की जा चुकी है—उसका आदि और अन्त ऐसा होना चाहिए जो एक ही परिधि में आ सके।

महाकाव्य में अपनी सीमाओं का विस्तार करने की क्षमता होती है, जबकि ड्रैजेडी में हम एक ही समय में प्रवाहित काय की अनेक धाराओं का अनुकरण नहीं कर सकते, हमें अपने आपको मंच पर हानेवाले काय तथा अभिनेताओं द्वारा की हुई भूमिका तक ही सीमित रखना पड़ता है। किन्तु महाकाव्य के वणनात्मक होने के कारण, उसमें एक साथ हानेवाली घटनाएँ प्रस्तुत की जा सकती हैं, तथा ये घटनाएँ यदि विषयसंगत हो तो काव्य में घनत्व और गरिमा आ जाती है। महाकाव्य से प्रभाव की गरिमा में वृद्धि होती है, उससे श्रोता का ध्यान कथा की ओर आकृष्ट हो जाता है और विविध आख्यानों के कारण कथा में सरलता आती है। घटनाएँ यदि एकरस हों तो उनसे ऊब पड़ा होती है और रगमच पर ड्रैजेडी असफल हो जाती है।

जहाँ तक छंद का प्रश्न है वीर छंद अनुभव की कसीटी पर खरा उतर चुका है। इस छंद में दुष्प्राप्य एवं साक्षात्क शब्द बड़ी सरलतापूर्वक समाविष्ट हो जाते हैं। और इन दृष्टि से अनुकरण का वणनात्मक रूप अपनी अलग विशिष्टता रखता है।

यहाँ होमर के सबंध में चर्चा करते हुए अरिस्टोटल ने लिखा है—“वहो एक ऐसा कवि है जो यह ठाक ठीक जानता है कि कवि को अनुकरण में कितना भाग लेना चाहिए। कवि को स्वयं कम से कम बोलना चाहिए क्योंकि इससे वह नकलची नहीं बन जाता। दूसरे कवि बराबर सामने बने रहते हैं और वे बहुत कम या कभी कभी ही अनुकरण करते हैं। होमर प्रस्तावना के रूप में कुछ कहकर तुरत ही किसी स्त्री, पुरुष या अन्य किसी पात्र को मंच पर ले आता है। उनमें से किसी में भी चरित्र का अभाव नहीं होता, किन्तु प्रत्येक का अपना अलग व्यक्तित्व रहता है।”

ड्रैजेडी में विस्मय तत्त्व अपेक्षित है। विस्मय का मुख्य आधार असंगत होता है, और महाकाव्य में इसके लिए अधिक अवकाश रहता है क्योंकि अभिनय करनेवाला

व्यक्ति वहाँ दिखाई नहीं देता। जो विस्मयकारी है, वह आश्चर्य उत्पन्न करता है। उसका प्रमाण यह है कि प्रत्येक व्यक्ति कुछ बड़ा चढ़ाकर ही अपनी कहानी कहता है क्योंकि वह जानता है कि श्रोता इसे पसंद करते हैं। इस दृष्टि से, कुशलतापूर्वक असत्य भाषण की कला को दूसरे कवियों को सिखाने का श्रेय होमर को ही दिया गया है।^१ इससे अविश्वसनीय वस्तुएँ सम्भावित और असंभव स्वाभाविक प्रतीत होने लगती हैं।

अरिस्टोटल की काव्यशास्त्र को देन

अरिस्टोटल का पाश्चात्य काव्यशास्त्र का प्राण प्राण कहा गया है। मूलप्रथम उसने ही काव्य और कला को सुनिश्चित और क्रमबद्ध व्याख्या प्रस्तुत की। उसने काव्यकला की मूलिकता और राजनीति के बंधन से प्रलग कर उसमें सौंदर्य की प्रतिष्ठा कर उसे गौरव प्रदान किया। प्लेटो ने कला का प्रकृति का अनुकरण बताकर कलामात्र की निंदा का थी, लेकिन अरिस्टोटल ने अनुकरण का अर्थ पुनः सृजन करके कला की 'पारया' ही बदल डाली। प्रागे चलकर 'कला प्रकृति की अनुकृति है' इसको लेकर यूरोप के काव्यशास्त्रियों में बड़ा वाद विवाद चला। १७-१८ वीं शताब्दी के नव्यशास्त्रवादियों ने प्रकृति का अर्थ किया—नीति नियमों से बद्ध जीवन और अनुकरण का अर्थ किया—जस का तैसा प्रत्येकन। अरिस्टोटल ने काव्य नृत्य को वास्तविक सत्य से भिन्न बताकर काव्यकला की प्रतिष्ठा की। उसका कहना था कि कितनी ही बातें ऐसी हैं जो हमारे अनुभव के बाहर हैं—जो कभी घटित नहीं हुई और न उनके घटित होने की सम्भावना है, ऐसी बातें, काव्यत्व की दृष्टि से रोजमर्रा के जीवन में घटित होनेवाली बातों की अपेक्षा अधिक सत्य हैं। दूसरे शब्दों में, काव्यकला को सावभौम—श्रेष्ठतम सत्य—की ठोस अभिव्यक्ति बताया गया। काव्यकला में उत्कृष्टता लाने के लिए घोषित किया गया कि कौशलपूर्ण असत्य भाषण की कला में कवि को निष्णात होना चाहिए—कल्पित कथा की कला उस अभिन होना चाहिए। अरिस्टोटल का दूसरा महत्वपूर्ण सिद्धांत है—विरचन शुद्धि। इसके द्वारा काव्यकला की उदात्तता प्रतिपादित करते हुए सौंदर्य-सिद्धांत की जो प्रतिष्ठा की गयी, वह आलोचना के क्षेत्र में अनुपम है।

'पोएटिक्स' अरिस्टोटल का व्यवस्थित रचना नहीं है, अध्यापन करते समय उसने जो नोट्स तैयार किए थे उन्हीं के आधार से उनके शिष्यों द्वारा रचवा

१—'पोएटिक्स' २४, पृ. ११, १३, १५, एडविंस, चर्ची, पृ. ११ १०१, सूचर, पृ. २८५ आदि। ध्यान रखने की बात है कि प्लेटो ने 'रिपब्लिक' (२, पृ. १७५) में होमर और हेसियोड आदि कवियों की इसतिष्ठ गृहण की है कि वे असत्य भाषण करते हैं, और यह भी ठीक तरह नहीं करते।

सम्पादन किया गया है। इस पुस्तक की जो पाण्डुलिपि मिली है, वह अक्षडित न होकर बाच बीच में झुटित है। लेखक के अनेक विचारों का यहाँ पूरातया प्रतिपादन नहीं हो सका है जिससे उनमें विशृंखलता और अस्पष्टता आ गई है। लेकिन इस सबके बावजूद, मानना होगा कि साहित्यिक समीक्षा के क्षेत्र में इस पुस्तक का स्थान सर्वप्रथम है। अरिस्टोटल ने निश्चय ही अपने विश्लेषणात्मक चिंतन द्वारा भावी पीढ़ी को आलोचना शक्ति प्रदान कर सोचने समझने के लिए बाध्य किया। वस्तुनिष्ठ निष्णयात्मक समीक्षापद्धति की नींव डालने का श्रेय अरिस्टोटल को ही दिया जायगा। काल मावस ने उसे "प्राचीनकाल का महानतम विचारक" कहा है। लेनिन ने उसके 'मैटाफिजिक्स' की प्रशंसा की थी।

साजाइनस (लॉगिनस २१३-२७३ ई०)

यूनानी काव्यशास्त्र में अरिस्टोटल के बाद साजाइनस का नाम उल्लेखनीय है जिसने पारचात्य समीक्षा को विशेष रूप से प्रभावित किया। 'पान द सन्ताइम' (पेरि हप्सुस = Peri Hupsous = काव्य में उदात्त तत्त्व) उसकी सुप्रसिद्ध रचना है। अरस्तू के 'पोएटिक्स' और होरेस के 'आस पोएटिक' के बाद पारचात्य गमना शास्त्र में इसका महत्त्वपूर्ण स्थान है। इस ग्रन्थ की प्राचीनतम और समश्रेष्ठ पाश्चि-
लियि ईसवा सन् का दसवीं शताब्दी का मिलती है जिसके आधार से भाग चलकर भाग पाएहुलियिों तैयार की गयी। दुर्भाग्य से यह पाएहुलियि अपूर्ण है। इनका दो तिहाई भाग नष्ट हो गया है तथा बीच बीच में स भ्रुटित होने के कारण इनमें सामंजस्य का अभाव प्रतीत होता है।^१

वर्तमान साहित्यकारों की शैली

उन दिनों के कलागो और साहित्यकारों की अभिव्यक्ति में नवीनता लाने की धुन सवार थी। इसलिए वे लोग आढम्बरपूर्ण गौरवहीन निष्प्राण वाक्य विग्राममय शैली को श्रेष्ठ मानने लगे थे। अवसर न होने पर भा के आवेशपूर्ण शैली का प्रयोग करते थे। निरपेक्ष ही वे आत्मश्लाघा करते, कभी आवश्यकता से अधिक सज्जन शैली का और कभी अति विस्तृत शैली का अनुकरण करते थे। इन शैलियों में ऐसे कुत्सित और प्राम्थ्य शब्दों का प्रयोग किया जाता जिनमें कोई गौरव शेष नहीं रह गया था।^२ ऐसी हालत में इसवी सन् की तीसरी शताब्दी में अपनी रचनाओं में नवीनता और अभिव्यक्ति में उत्कृष्टता लाने के हेतु, उमीदों को प्रभावित करनेवाले साहित्यकारों की आलोचना करनी पड़ी।

काव्य की आत्मा उदात्तता

उदात्तता को काव्य की आत्मा स्वीकार करते हुए साजाइनस ने लिखा है—
'अभिव्यक्ति की श्रेष्ठता और विशिष्टता का नाम उदात्तता है, जिसके कारण

१—सन् १६५२ में इसका पहला अंग्रेजी अनुवाद प्रकाशित हुआ। ब्यालो ने अपने प्रोफ अनुवाद (१६७४) द्वारा इस महत्त्वपूर्ण रचना का परिचय सत्कार को कराया जिससे यह अरिस्टोटल, होरेस और क्विण्टिलियन की रचनाओं के समक्ष स्वीकार की जाने लगी।

२—पान द सन्ताइम, डब्ल्यू० हेमिल्टन कैड, १९५३, ५, पृ० १३७, ३, पृ० १३१, ४, पृ० १३३, ४२, पृ० २४१।

महानतम कवि एव इतिहासवेत्ता गौरव प्राप्त कर अमर यश के भागी बने हैं। श्रोताओं में केवल प्रत्यय अथवा आनन्द प्रदान करना ही उदात्त तत्त्व का काय नहीं, अपितु किसी मन्त्र शक्ति की भाँति उन्हें अनिवाय रूप से अपने आपमें से ऊँचे उठाकर आनन्दतिरेक की अवस्था को पहुँचा देना है। निस्सन्देह जो हममें आश्चर्य की भावना उत्पन्न करता है, वह हमें मन्त्रमुग्ध कर देता है और यह भाव हमेशा, केवल प्रत्यय और आनन्द पैदा करनेवाले भाव से कहीं बढ़कर होता है। क्योंकि हमारे विश्वास प्रायः हमारे अपन नियन्त्रण में रहते हैं जबकि उदात्त तत्त्व के प्रभाव में अपरिमित शक्ति होती है और श्रोताओं के मन को वह मुग्ध कर देती है। उचित समय में प्रयुक्त उदात्त तत्त्व की क्लृप्त विद्युत् की चमक की भाँति प्रत्येक वस्तु को अपने सम्मुख छितरा देती है तथा एक ही प्रहार में वक्ता की समस्त शक्ति को खोलकर रख देती है।^१

क्या औदात्य कला है ?

कुछ विद्वानों का कथन है कि जो औदात्य को कला के नियमों के अन्तर्गत लाने का प्रयत्न करते हैं, वे गलती करते हैं। प्रतिभा या उदात्त प्रवृत्ति प्राकृतिक है, शिक्षा के द्वारा इसकी प्राप्ति नहीं होती, प्रकृति ही एकमात्र ऐसी कला है जिसकी परिधि में यह बाधी जा सकती है। लेकिन लाजाइनस इस मत से सहमत नहीं है। उसका कहना है कि यह ठीक है कि जहाँ तक उच्च भावावेशों का अभिव्यक्ति का प्रश्न है, वहाँ प्रायः प्रकृति के नियमों का प्रश्न नहीं उठता, लेकिन फिर भी प्रकृति की प्रक्रिया घटकलपच्चू और अव्यवस्थित नहीं रहती। लाजाइनस ने लिखा है कि यदि औदात्य को किसी नियम और मिथ्यात के बिना अनियमित दशा में छोड़ दिया जाय तो यह अधिक खतरनाक है, क्योंकि जैसे औदात्य के लिए उत्तेजन आवश्यक है, वैसे ही अवरोध भी। लाजाइनस के अनुसार कला की यही विशेषता है। वस्तुतः यहाँ प्रकृति और कला दोनों को ही महत्वपूर्ण स्थानार दिया गया है। जहाँ तक अभिव्यजना का प्रश्न है प्रकृति स्वायत्त रूप से प्रयत्नशील रहती है, यद्यपि उसमें भी कोई नम्र अथवा व्यवस्था है ही, प्रकृति स्वयं एक व्यवस्था का सजन करती है जिसे कला केवल प्रकाश में लाकर छोड़ देती है। हम कह सकते हैं कि साहित्य में कुछ प्रभाव जो केवल प्राकृतिक रूप में उत्पन्न होते हैं, उन्हें कला द्वारा ही सीखा जा सकता है।^२

औदात्य के स्रोत

लाजाइनस ने उदात्त तत्त्व के पाँच स्रोत माने हैं—(क) विचारों की अभ्यता, (ख) अनुप्राणित भावों की उत्कटता (ग) अलकारों की योजना, (घ) उदात्त शब्द-

१—यही, १, पृ० १२५।

२—यही, २ पृ० १२७।

शिल्प, भोर (४) गरिमामय वाक्यविन्यास । इन पाँचों का मूल आधार है धनि व्यञ्जना की स्वाभाविक शक्ति । पहले दो श्रोत कवि की आत्मस्था से सम्प्रपित हैं, जो आत्मा की महत्ता के ही अंग हैं और जो नैसर्गिक होने हैं । ओष तीनों श्रोत कला पक्ष की निष्पत्ति हैं ।

पहले हम विचारों की भयता को लें । लांजाइनस के अनुसार, उनमें भोर विस्मयकारक विचारों की स्वाभाविक अभिव्यक्ति उत्कृष्ट शैली में ही सम्भव है । इन प्रकार के विचारों की उदात्तता अर्जित गुण न होकर प्रकृति का देन होता है ।

लांजाइनस ने लिखा है—“महान् उत्ति आत्मा की महत्ता का प्रतिध्वनि होती है ।” यदि आत्मा की यह महत्ता नैसर्गिक न हो तो उत्कृष्ट विचारों द्वारा उन प्राप्त किया जा सकता है । यह उत्कृष्टता सुख और हेय विचारों द्वारा पदा नहीं का जा सकती । मुख्यतया उच्च विचारों द्वारा अनुप्राणित यह उदात्त शैली, चाहे यह नैसर्गिक हो अथवा अर्जित, होमर आदि महान् साहित्यकारों की कृतियों के अध्ययन से प्राप्त की जा सकती है । स्पष्ट है अनुकरण का अर्थ यहाँ हूय हुआ नकल करना नहीं है ।^१

होरेस का मानना था कि नूतन सज्जन के लिए प्राचीन पद्धतियों को आत्मसात् कर लेना चाहिए । सेविन लांजाइनस कहता है कि हम भूतकाल के महान् इतिहासवेत्ता और कवियों की नकल करने के बजाय उनकी आत्मा ग्रहण करनी चाहिए । लांजाइनस ने यहाँ पुरोहिताइन का उदाहरण दिया है । जस बार्ड पुरोहिताइन त्रिपाई के पाम पहुँचते ही दिव्य शक्ति से सम्पन्न होकर देववाणी बोलने लगती है, इसी प्रकार प्राचीन लेखकों की नैसर्गिक प्रतिभा से प्रभावित होकर उनके अंगसका का मन उदात्त हो जाता है । साहित्यिक चोरी यह नहीं है, यह ऐसा ही बात है जैसे हम साचे में ढली हुई किसी आकृति अथवा कलाकृति का देखकर उससे प्रभावित हो उठें । इस प्रकार के अनुकरण को लांजाइनस ने प्रबुद्धता कहा है जो हमारे अस्तित्व को विसा रहस्यात्मक ढंग से आदश के एक ऊँचे स्तर तक पहुँचा देती है । समीक्षा के क्षेत्र में लांजाइनस की यह एक बड़ी देन है ।^२

उदात्त तत्त्व का दूसरा श्रोत है अनुप्राणित भावों का उत्कृष्टता । इस सम्बन्ध में केवल इतना ही कहा गया है कि वास्तविक भावावेश ही हम ऊपर उठा सकते हैं । इस सम्बन्ध में लांजाइनस अलग से कोई पुस्तक लिखना चाहता था^३ पता नहीं वह लिख सका या नहीं ।

१—वही, ६, पृ० १४३ १४५, एटकिंस, वही, भाग २ पृ० २२२ ।

२—ग्रान्द द सल्लाइम १३ पृ० १६७, १६६, एटकिंस वही, पृ० २२२-२३ ।

३—ग्रान्द द सल्लाइम ४४, पृ० २५३ ।

तीमरा स्रोत है अलकारों की योजना । अलकारों का यदि उचित प्रयोग किया जाय तो वे औदात्य की प्रतिष्ठा में सहायक होते हैं । अलकार स्वाभाविक रूप से उदात्त के सहायक होते हैं और वे स्वयं उससे आश्चर्यजनक पापण प्राप्त करते हैं । अलकार अपने उत्कृष्ट रूप में तभी उपस्थित होता है जब उसमें यह तथ्य छिपा रहता है कि वह अलकार है । अलकारों का अनियंत्रित प्रयोग अनिवाय रूप से सन्देह जागृत करता है लेकिन उदात्तता एवं भावावेशों पर उसका प्रभाव सन्देह का प्रतिरोध करता है । जब कला कौशलपूर्वक प्रयुक्त की जाती है तो वह अपने सौंदर्य और चमत्कार के विनाश में लगे जाती है, और ऐसी हालत में सन्देह के लिए कोई गुंजायश नहीं रहती । यहाँ उदात्त तत्त्व द्वारा अलकार योजना इसी प्रकार विलीन कर ला जाती है जैसे सूर्य के प्रकाश में धुंधला प्रकाश । ऐसी हालत में जिस काव्य में औदात्य है और जो हमें आदोर्नित करता है, वह हमारे हृदय के समीप है, तथा ऐसी रचना कुछ स्वाभाविक आत्मीयता और कुछ अपनी प्रभावोत्पादकता की तीव्रता के कारण, अलकारों के पूरे ही हमारा ध्यान आकर्षित कर लेती है । अलकार-योजना स्वाभाविक अनुक्रम से शब्दा और विचारों को क्रमबद्ध करती है और उन पर मनो भावों की उत्कटता को सच्ची मोहर लगा देती है ।^१

लाजाइनस का कथन है कि अलकारशास्त्र के परिणतों ने केवल यांत्रिक प्रयोग के लिए ही अलकारों का आविष्कार नहीं किया, बरन् शैली में चमत्कार उत्पन्न करने के हेतु इनका प्रयोग किया गया है । ये अलकार कवि के वास्तविक मनोभावी में निहित होते हैं, मानव के कलात्मक बोध के प्रतीक हैं, अतएव ये मानव स्वभाव की व्याख्या करने में समर्थ हैं । लेकिन अलकारों का प्रयोग अत्यन्त सयम और विवेक पूर्वक करना चाहिए । अलकारों का प्रयोग करते समय स्थान, रीति, परिस्थितियाँ और अभिप्राय का ध्यान रखना अत्यन्त आवश्यक है ।^२

चौथा स्रोत है उदात्त शब्द शिल्प । यह सर्वविदित है कि उचित और उत्कृष्ट शब्दों का प्रयोग श्रोताओं के मन को किस प्रकार मुग्ध कर देता है, तथा वक्ता और इतिहासवेत्ता इस प्रकार के शब्दों को किस प्रकार अपना सर्वोपरि उद्देश्य बनाते हैं । इससे शब्दों के गौरव, सौंदर्य, उत्कृष्ट रसास्वादन, महत्त्व, सामर्थ्य, शक्ति और मोहकता में वृद्धि हो जाती है, मानो मत प्राणियों में जीवन का संचार हो उठा हो । सच पूछा जाय तो सौंदर्यपूर्ण शब्द विचारों की वास्तविक आभा होते हैं । लाजाइनस ने बड़े बड़े शानदार शब्दों के अध्याय प्रयोगों का विरोध किया है, यह ऐसी ही बात है जैसे किमी छोटे से बच्चे के मुँह पर किमी पुरुष का भयंकर मुत्तावा बांध

१—यही, १६, पृ० १७६, १७, पृ० १८५, १८७, २२ पृ० १९३ ।

२—एटकिंस यही पृ० २२५, २२६ ।

दिया जाय। लाजाइनस का कथन है कि कला में हम शुद्धता की प्रशंसा करते हैं और प्रकृति में भव्यता की, तथा प्रकृति ने ही मनुष्य को शब्दों का प्रयोग करने की सामर्थ्य प्रदान की है।^१

उदात्त तत्त्व का पाँचवाँ स्रोत है गरिमाय वाक्यविन्यास : सामञ्जस्यपूर्ण शब्द विन्यास केवल सुख और भानन्द का ही सहज कारण नहीं, धरन् मोदात्य और भावावेश का भी एक आश्चर्यजनक साधन है। काव्यरचना को लाजाइनस ने शब्दों की सामञ्जस्यपूर्ण घटना कहा है—और वे शब्द भी वैसे जो मनुष्य स्वभाव के भ्रम हैं और केवल मनुष्य के कानों तक ही न पहुँचकर उसकी आत्मा को स्पर्श करते हैं। यह काव्यरचना शब्दों, विचारों, घटनाओं, सौंदर्य, संगीतमाधुर्य आदि—जो हमारे साथ जन्मे हैं और पोषित हुए हैं—को उल्लेखित करती है। फिर अपने विविध स्वरों को मिश्रित करके यह रचना निकट रहनेवाले व्यक्ति के हृदय में वस्तु के वास्तविक मनोभावों को उतार देती है जिससे कि ममस्त श्रोतागण उसकी अनुभूति का रसास्वादन करते हैं। अपनी शब्दावलि के माध्यम से यह रचना एक उदात्त भावना प्रस्तुत कर देती है। इन सब बातों से शब्दों का सामञ्जस्यपूर्ण विन्यास हमें मंत्रमुग्ध कर देता है तथा हमारे विचारों को सदा, जो भव्य है, शानदार है और उदात्त है उसकी ओर उन्मुख करता है जिससे कि हमारा चित्त पूर्णतया अभिभूत हो जाता है। लेकिन शब्दों का यह सामञ्जस्य सन्तुलित होना चाहिए। यदि यह अशक्त और क्षीण है तो इससे रचना के किसी भ्रम का गौरव बहुत घट जाना सम्भव है। इसी प्रकार आवश्यकता से अधिक सामञ्जस्य भी कायकारी नहीं होता। ऐसा सामञ्जस्य ऊपर ऊपर से सुन्दर भवश्य लगता है लेकिन उसमें गंभीरता नहीं रहती, वह बनावटी हो जाता है, क्योंकि वस्तुतः सामञ्जस्य का रूप ही हमारा ध्यान आकर्षित करता है, केवल शब्दार्थ नहीं।^२

साहित्य की अवनति

प्रश्न होता है कि जब वातावरण विशेष रूप से प्रत्ययकारी और अनुकूल^३ और साहित्यिक सौंदर्य से समृद्ध है, फिर भी उदात्त और असौख्य साहित्य का निर्माण क्यों नहीं होता? क्या उगवे उत्तर में कहा जा सकता है कि प्रजातन्त्र युग प्रतिभा का पोषक होता है तथा प्रजातन्त्र के युग में ही साहित्य फूलता फनता है और प्रजातन्त्र की अवनति होने पर साहित्य की भी अवनति हो जाती है? हमने समर्थन में कहा जा सकता है कि निश्चय ही प्रजातन्त्र युग में व्यक्तिगत स्वातन्त्र्य के कारण, कल्पना को म्यान मिलता है प्रजा का मस्तिष्क उच्च अभिलाषाओं से भर जाता है

१—ग्रान्द सभ्लाईम, १०, पृ० २०६, ३६ पृ० २२६।

२—यही १६ पृ० २३३ ५।

और उसकी मावजनिव प्रवृत्तियों में वृद्धि होने लगती है, जिससे पारस्परिक प्रति-योगिता के कारण साहित्य की उन्नति होती है। लेकिन राजकीय शासन के नीचे हमारी स्वतंत्रता का नाश हो जाता है। हमें बचपन से ही दासता की शिक्षा दी जाती है और दासता के हम अभ्यस्त हो जाते हैं अतएव हम साहित्य के रस का आस्वादन नहीं कर सकते—हमारी प्रतिभा चाटुकारिता तक ही सीमित रह जाती है।^१ ध्यान देने की बात है कि सांजाइनस साहित्य की भवनी में राजनैतिक कारणों की अपेक्षा नैतिक कारणों को अधिक महत्त्वपूर्ण बताता है। इसीलिए उसने धन-लोचुपता ऐश्वर्य अभिलाषा, घृष्टता, अनुशासनहीनता और निसङ्गता की निन्दा की है। इससे आदर्श के प्रति हमारी भावना न रहने के कारण मनुष्य की आत्मा को क्षति पहुँची है।^२ सांजाइनस के अनुसार, लोगो पर अकुश रखनेवाली प्रयुक्त निरकुशता ही इस भवनी से हमारी रक्षा कर सकती है।

कवि का व्यक्तित्व

कहा जा चुका है, सांजाइनस के अनुसार उक्ति की महानता कवि के व्यक्तित्व में निहित है। यह आत्मा का—मनुष्य का सम्पूर्ण प्रकृति का—फल है और इसलिए इसमें कल्पना तथा वास्तविक भावभाव की आवश्यकता रहती है जिससे कि ये दोनों ओता अथवा पाठक तक पहुँच सकें। वास्तव में 'जो हृदय से निष्पन्न होता है, वही हृदय तक पहुँचता है'—इस सिद्धांत के आधार पर सांजाइनस ने अपनी शैली सम्बन्धी भाष्यता को प्रतिष्ठित किया है। सांजाइनस ने वक्ता या लेखक के लिए कला के ज्ञान की आवश्यकता बतायी है जिससे कि वह अपनी शक्ति का जागरूकता के साथ बुद्धिपूर्वक उपयोग कर सक। अलकारों का प्रयोग करते समय कवि को शोचिन्मय और मनोवैज्ञानिक कौशल का ध्यान रखना आवश्यक है।^३

साहित्य की उत्कृष्टता का मानदण्ड

लेकिन प्रश्न होता है कि साहित्य की उदात्तता का स्पष्ट ज्ञान और उसका सही मूल्यांकन कैसे किया जाय ? यह कोई आसान काम नहीं। साहित्य के मूल्यांकन को परिपक्व अनुभूति की चरम परिणति कहा गया है।^४ जैसा कहा जा चुका है, सर्वप्रथम

१—सांजाइनस के अनुसार, किसी दास में अथवा गुणों की क्षमता रह सकती है, लेकिन वह सभी दास नहीं हो सकता। प्राचीन काल में स्वतंत्र भाषण का अभाव दासता का सबसे बड़ा दुःख समझा जाता था।

२—वही ४४, पृ० २४७, २४६ २५१।

३—एटकिंस, वही, पृ० २३४।

४—आन द सग्लाइम ६ पृ० १३७।

साहित्य में कल्पना और भावनेश का होना आवश्यक है जिससे कि पाठक का भावमा फटक उठे, तथा वह भान द और गव का अनुभव करने लग जाय—माना य भाव स्वयं पाठक के हृदय से पैदा हो रहे हैं। फिर दूसरा प्रश्न है साहित्य को स्थायित्व प्रदान करने का। इसके उत्तर में साजाइनस का मत है कि यही कला उच्च और वास्तविक यही जा सकती है जो सब समयों में सब लोगों का रुचिकर हो।^१

साहित्य की उदात्तता के सम्बन्ध में साजाइनस ने लिखा है—यह अनिवार्य रूप से पाठक को मुग्ध कर देती है—उसका हृदय में, जो उसका स्वयं की अपेक्षा महान् और श्रेष्ठ है, उसके प्रति महान् अनुराग का भावना पैदा हो जाती है। वस्तुतः साहित्य में जो चिन्तन और मनन का शक्ति दत्तन में माना है, उस समयस्त विषय भा पूरा नहीं कर सकता।^२ साहित्य की उदात्तता मनुष्य को इतना ऊपर उठा देती है कि वह उसे ईश्वर की महान् उदारता के नजदीक से जानती है।^३

साजाइनस एक वैचारिक समीक्षक

साजाइनस की समीक्षा का विशेष गुण है कि दुराग्र और पाण्डित्य प्रदर्शन उसमें नहीं है। उसका उद्देश्य सूचकन न होकर साहित्य के मूल्यों का व्याख्या करना ही अधिक है। इससे हम प्रबुद्धता और प्रेरणा प्राप्त कर किसी रचना को शाश्वतायुक्त समझ सके म समझ होते हैं। साजाइनस का कथन है कि कवि अपनी शिल्पविद्या के कारण महान् नहीं कहा जाता बल्कि अपनी कल्पनाशक्ति, अपनी अनुभूति का योग्यता तथा इन गुणों को अपने पाठकों तक पहुँचाने का सामर्थ्य के कारण महान् है। किता भावश और दिव्य दशन का अभाव म मनुष्य का भावमा के निष्प्राण हो जाने के कारण साहित्य अधोगति को पहुँच गया है। इसलिए कवि का कर्तव्य है कि वह साहित्य को अधोगति से बचाने के लिए अपनी श्रेष्ठ याणा द्वारा जनता में प्राण फूँके। इसीलिए साजाइनस ने 'भान द और 'प्रत्यय' के सिद्धांतों को स्वाकार न कर साहित्य को एक महान् मोक्ष शक्ति माना है जा मानव का सम्पूर्ण प्रकृति का अनिवार्य रूप से देने उसे ऊपर उठाये तथा उसे शक्ति और प्रेरणा प्रदान करे। साजाइनस के अनुसार, साहित्य भावावशों के माध्यम से ही काम करता है—यह एक प्रकार से अरिस्टाटल के विवेचन सिद्धांत को ही स्वीकृति है। साहित्यिक तथ्यों की साजाइनस ने बुद्धिमत्त व्याख्या का है। उसने विद्वान प्रतिपादन की पद्धति विशेषणों का व्याप्तिमूलक, मनोवैज्ञानिक, और ऐतिहासिक

१—वही ७ पृ० १३२।

२—वही, ३५ पृ० २०५।

३—वही, ३६ पृ० २२७।

है। स्काट जेम्स ने उसे प्रथम स्वच्छ-दत्तावादी आलोचक माना है, जबकि एटकिंस उसे अन्तिम शास्त्रवादी (क्लासिकल) आलोचक कहता है।^१

निष्कर्ष

यूनानी समीक्षा के मूल में उत्कट जिज्ञासा के दशन होते हैं। समीक्षा अपने प्रारम्भिक रूप में धर्म, दशन और वस्तुत्वकला से भिन्न नहीं थी। होमर ने काव्य का लक्ष्य भानन्द स्वीकार करते हुए काव्य को मानव जीवन की उदात्तता के लिये आवश्यक माना। प्लेटो ने अपनी सूक्ष्म और तार्किक बुद्धि से काव्य का लक्षण प्रस्तुत करते हुए साहित्य और जीवन का अटूट संबंध स्थापित कर दिया। अरिस्टोटल ने काव्य को अनुकरण का पर्यायवाची न बताकर काव्य का अर्थ पुनः सृजन किया जिससे समीक्षा सिद्धांत को सवया एक नई दिशा मिली। काव्यजय सत्य को मानव सत्य मिश्र करके उसने काव्य को इतिहास की अपेक्षा दशन की कोटि में ला रक्खा। वस्तुत्वकला का प्रतिपादन कर उसने इस सत्य को मानव के नजदीक तक पहुँचाने का प्रयत्न किया। यहीं से काव्य-सिद्धांत में सौंदर्य की प्रतिष्ठा प्रारम्भ हुई। लाजाइनस ने समीक्षा सिद्धांतों की ओर विशेष न जाकर काव्यशैली की उदात्तता—उसकी अभिव्यजना शक्ति—पर जोर देकर यूनानी समीक्षा को आगे बढ़ाया।

आगे चलकर मध्य युग में प्लेटो का अध्ययन अध्ययन कम हो गया। कविता के विरोधियों ने उससे व्यक्तियों को अपने मत के समय में प्रमाण रूप में प्रस्तुत किया। अरिस्टोटल के 'पोएटिक्स' और 'रेटोरिक्स' के अध्ययन की परंपरा भी क्षीण हो गई। लाजाइनस के सिद्धांतों से यद्यपि दांते के समकालीन यूनानी विद्वान् परिचित थे, लेकिन १५ वीं शताब्दी के आरम्भ में ही लोप उसे भली भाँति जान सके, तथा १६ वीं शताब्दी के मध्य में (१५५४ ई०) जब रोबोर्टेलो ने उसकी रचना प्रकाशित की तभी पाश्चात्य समीक्षा जगत पर उसका प्रभाव पड़ना प्रारम्भ हुआ।

१—एटकिंस, यही, पृ० २४६, २४८, २४९, २५१।

दूसरा खण्ड

(२) रोमी समीक्षा

यूनानी सभ्यता और सस्कृति का रोम पर प्रभाव

सिसरो (१०६-४१ ई० पू०)

लूक्रेटियस (६५-५१ ई० पू०)

वर्जिल (७०-१९ ई० पू०)

होरेस (६५-८ ई० पू०)

प्लिनी ज्येष्ठ (२३-७९ ई०)

प्लिनी कनिष्ठ (६१-११३ ई०)

क्विण्टीलियन (३५-९५ ई०)



यूनानी सभ्यता और सस्कृति का रोम पर प्रभाव

(चौथी शताब्दी ई० पू०—ईसा की पहली शताब्दी)

समीक्षा का केन्द्र रोम

एट्रुस्केन जाति का रोम पर आधिपत्य

एट्रुस्केन (Etruscan) जाति ने सौ वर्ष या इससे भी अधिक समय तक रोम पर राज्य किया । यूनानी सभ्यता का आरम्भ यहीं से होता है । ७०० ई० पू० में यह जाति ताब और लोह की पानों का इस्तेमाल करती थी और कच्चे लोह को गताकर "टनी" में बेचती थी । जब भीलो का पानी बाहर बग्ने लगता तो उसे निचालने के लिए इलीनियर्स द्वारा सुरंगें बाबाई गई । ५०० ई० पू० में एट्रुस्केन लोगों ने अपने सिक्के चलाये । ये लोग युद्ध करते, शिकार खेलने जाते, कुश्ती लड़ते, रथ की सवारी करते, मिट्टी के बरतन बनाते, चित्रकारी करते, अपने मुर्दों को गाड़ने और नक में विश्राम करते थे ।

रोमुलुस (८ वीं शताब्दी ई० पू०) रोम का संवर्धन राजा हो गया है जिसने बहुत समय तक रोम पर राज्य किया । कहते हैं कि रोम का राज्य स्थापित करने के लिए उसने अपने कबीले के सौ मोर्नों के लोगों को चुना था जो आने चलकर रोम के पूर्व पुरुष (पैट्रिशियस) कहलाये । रोमुलुस को राज्य करते हुए बहुत समय बीत गया तो एक बड़ा तूफान चला जो उसे स्वर्ग में उठा ले गया । तत्पश्चात् रोमुलुस की एक देवता के रूप में पूजा होन लगा ।

कहा जाता है कि लगभग ६५५ ई० पू० में डिमरेटुस (Demaratus) नाम का कोई व्यापारी तारक्विनी (Tarquin), प्राजकस कोर्नेटो = Corneto) नाम क एट्रुस्केन शहर में रहने आया । वहाँ उसने किसी एट्रुस्केन महिला से विवाह कर लिया । उसके एक पुत्र हुआ जो बड़ा होकर रोम चला गया और वहाँ राज-सिंहासन पर आधीन हो गया । इसकी वंश-परम्परा में अनेक राजा हुए । इस तारक्विनिअस सुपरबुस प्राउड (Tarquinius Superbus the Proud) छठी शताब्दी ई० पू० में, वंश में रोम का सातवाँ राजा हुआ । इसके राज्यकाल में एकाधिपति शासन प्रणाली रही तथा राजनीति, धर्म, कला, इलीनियर्स आदि क्षेत्रों में एट्रुस्केन जाति का प्रभाव विशेष रूप से दिखायी देने लगा ।

कानांतर में तारकित राज्यधन के लोगों को रोम में भगा दिया गया। नागरिक-मैनिषों की एक सभा आयोजित हुई जिसमें घोषणा की गयी कि कोई एक व्यक्ति आजीवन राज्यपद पर आगीन न रह सकेगा। इस समय, एक वर्ष की अवधि के लिए दो नागरिक (Consul) चुने गये—एक का नाम था क्लॉड और दूसरे का कोसेटिनस। कोसेटिनस के स्थापन के दो के पश्चात् पुब्लियस वलैरियस (Publius Valerius) को चुना गया जो 'जाता का मित्र' (पुब्लिकोला = Publicola) के नाम से प्रसिद्ध हुआ। इससे समय में संसद संबंधी घोषित नियमों का निर्माण हुआ जो रोम की शासन प्रणाली के आधारभूत माने गये।

रोमी जाति के दो परिणाम हुए—एक तो रोम में एट्रुस्केन जाति का उच्छ्वास कायम न रह सकी, दूसरे एथापित शासन प्रणाली के स्थान पर एक कुत्तोन वध का शासन (अरिस्टोक्रैसी) हो गया, जो सम्राट सीडर के समय तक कायम रहा। यद्यपि एट्रुस्केन जाति को रोम से बहिष्कृत कर दिया गया था, फिर भी इस जाति की सम्पत्ता और वस्तुता का प्रभाव रोमी सम्पत्ता पर अत तक रहा। रोमी गिषों पर जहाज के अग्रभाग का चिह्न बनाया जाता रहा। ईसा के पूर्व ७ वीं शताब्दी से लेकर ४ वीं शताब्दी तक रोम के कुलीन लोग अपनी सड़कों को व्यापिती, भूमापन और स्थापत्यकला की शिक्षा के लिए एट्रुस्केन नगरों में भेजते रहे। पहले पहल एट्रुरिया के अग्निनेताओं ने ही रोम में पदापण किया, यहीं से प्लूटो के लिए पाई और मुष्टियोद्धा आया। एट्रुस्केन जाति के प्रभाव के कारण ही रोमवाले स्त्र-जाति के प्रति यूनानियों की अपेक्षा अधिक सम्मान प्रदर्शन करने लगे। एट्रुस्केन इजीनियरों ने रोम की दीवारों और नावियों का निर्माण किया तथा यहाँ की दलदल हटाकर नगर को सुरक्षित और सुमय बनाया। इससे रोम की स्थापत्यकला और शिल्पकला आदि पर्याप्त मात्रा में प्रभावित हुई।^१

रोम में गणतन्त्र के लिए संघर्ष जारी रहा। सैटिन लीग की सहायता से गणतन्त्र का स्थापना हुई। तत्पश्चात् संविधान का रचना हुई, रोमन कानूनों का निर्माण हुआ और सैनिकसंगठन की व्यवस्था का गयी। संघर्ष चलते रहे हार-जीत होती रही, लेकिन रोमन लोग का उत्साह भंग न हुआ। वे अपनी छेती बारी करत और साथ साथ युद्धों में भी भाग लेते। सैटिन लीग से रोम का संबंध विच्छेद हुआ। २०१ ई० पू० का काल यूनान की पराजय का काल है जबकि रोमवालों ने यूनान और मैसेडोन पर विजय प्राप्त कर इहे रोम का एक प्रान्त बना रोमन गवर्नर का शासन स्थापित कर दिया। इसके बाद मानेवाले २००० वर्ष तक यूनान संसार के राजनीतिक इतिहास से ही गायब रहा।^२

१—विल डयूरान्ट, सीडर एण्ड काइस्ट पृ० ५१८

२—वही, पृ० २१५५, ८५६४

लिविअुस एण्ड्रोनिकुस (तीसरी शताब्दी)

लगभग २७२ ई० पू० में रोम में विदेशी साहित्य का आगमन आरम्भ हुआ । इस समय टरएंटम (Tarentum, आजकल टरएण्टो Taranto) का पतन हुआ । यूनान के कितने ही नागरिकों की बेरहमी से हत्या कर दी गयी, लेकिन लिविअुस एण्ड्रोनिकुस (२४० ई० पू० में मौजूद) सौभाग्य से बच गया और उसे गुलाम बना लिया गया । रोम में पहुँचकर अपने मालिक के लड़कों को वह लैटिन और यूनानी की शिक्षा देने लगा । होमर की प्रसिद्ध कृति 'ओडिसी' का उसने लैटिन में अनुवाद किया जिससे उसके स्वामी ने प्रसन्न होकर उसे गुलामी से मुक्त कर दिया । उसे कोई सुन्दर ट्रेजेडी या कॉमेडी लिखने का आदेश मिला । लिविअुस एण्ड्रोनिकुस ने यूनानी आदर्श पर एक साहित्यिक नाटक की रचना की जिसका निर्देशन उसने स्वयं किया और उसके अभिनय में भी हिस्सा लिया । इससे लिविअुस का रोम में बहुत आदर हुआ और वहाँ की सरकार ने अपने देश के कवियों को इस नाटक की स्वीकृति प्रदान करने का आदेश दिया । इस समय से रोम के कवियों को अर्बण्टाइन पवत के मिनर्वा मंदिर में सभाएँ करने की अनुज्ञा प्राप्त हुई तथा घण्टिसम्भी नाटक सामाजिक उत्सवों पर खेले जाने लगे ।^१ इस कवि के काव्य में सर्वप्रथम लैटिन भाषा की अभिव्यञ्जना शक्ति देखने में आती है ।

यूनानी सभ्यता का रोमी सभ्यता पर प्रभाव

जैसे जैसे रोम में यूनानी भाषा और साहित्य के अध्ययन के लिए स्कूला में व्यवस्था होने लगी, तथा यूनान का क्लासिकल रचनाएँ रोम के महाकाव्यों, ट्रेजेडियों और कॉमेडियों का आचार बनीं । यूनानी रचनाओं के लैटिन में अनुवाद किये जाने लगे और जगह जगह यूनानी साहित्य के प्रचार के लिए पुस्तकालय खुल गये । रोम के विद्वान् यूनान का चतुर्वक्त्रता, उसकी साहित्यिक रचनाओं और दशन पर सामाजिक भाषण देते फिरने लगे । उधर यूनानी विद्वानों ने भी रोम में पहुँचकर अपनी भाषा के व्याकरण और दशन पर व्याख्यानो की धूम मचा दी । एपिक्यूरस के अनुयायी इन्द्रियलोलुपी उदरपरायण कहे जाते थे । धर्म को मानव जीवन का व मुख्य दोष मानते थे । १७३ ई० पू० यूनान में रोम की राज्यसभा ने एपिक्यूरस के दो अनुयायियों को देश निवाला दे दिया तथा घोषणा कर दी गई कि "कोई दार्शनिक भयवा वक्ता रोम के अन्दर प्रवेश नहीं कर सकेगा ।" लेकिन इन्द्रिय निरोध पर विश्वास करने वाले स्टोइक के मत का कोई अनुयायी दूतावास के एक अधिकारी के रूप में रोम में आ गया । उसने अपनी टाँग तोड़ ली और स्वास्थ्य लाभ करते हुए साहित्य तथा दशन

पर भाग्य ही तथा । १५६ ई० पू० में एनेन ने सनस ग्रीसी सिद्धा राजदूत याकर रोम भाव जि ही घने घनाग पाण्डित्य न रोम के राजदूतों को प्रभावित किया । इनसे ग्रीसी सभ्यता और संस्कृति ने रोम में सभ्यता और संस्कृति प्रभाविता हुई और इस रोम के राजदूतों का प्राप्ति के लिए एनेन और रोडन की मार उभूत हुए । निगरो के कहना पड़ा, 'यह कोई छोटा मोटा माना नहीं था जो ग्रीक ही हमारे देश में प्रवाहित हो रहा था वरन् संस्कृति और विद्या का एक बड़ा सत्तिनामा हरिया था ।' १

राष्ट्रीय संस्कृति के नारा की आशंका

कहना न होगा कि ग्रीक सभ्यता और संस्कृति का यह अनवरत प्रवाह रोम के सनस राष्ट्र भक्तों और विचारकों को पसंद न आया । उन्हें भावना होने लगी कि हाँ तरह ही रोमन संस्कृति का ही सयनात हो जायगा । पैटो (२३४ १४६ ई० पू०) इसी तरह का एक रोमन देशभक्त सनापति था जो एक भ्रष्टाचार वृत्त होने के साथ साथ देश में फैले हुए भ्रष्टाचार और भोग विलास को मिटाना चाहता था । लैटिन गद्य का यह सप्रथम लेखक माना गया है । उस समय तक लैटिन भाषा गद्य के लिये उपयुक्त नहीं मानी जाती थी तथा रोम के इतिहासवत्ता उस इतिहास लिखे जान योग्य नहीं समझते थे । यस्तुत्वत्ता के ऊपर उसने पुस्तकें लिखी और अपने व्याख्यानों का स्वयं प्रकाशित किया । अपने सती बारी के अनुभवों को भी उसने पुस्तकबद्ध किया जिसमें गुलामों का क्रय विषय, पावशास्त्र सामंत का उत्पादन, कब्ज संग्रहणी तथा सपदश की शिक्षा आदि विविध विषयों की वर्णना की गयी है । रोम के विद्वानों द्वारा साहित्य का लैटिन भाषा में प्रस्तुत करने का मुख्य कारण था ग्रीक साहित्य और दशन के अध्ययन से रोम के नवयुवकों में अपने धर्म के प्रति आस्था नष्ट हो जायगी और नैतिकता से वे भ्रष्ट हो जायेंगे । अपने पुत्र को उसने सिखा था—

“ग्रीक लोग बड़े अडियन स्वभाव के और अभाया प्रवृत्तिवाले होते हैं । मेरा कहना मानो, ये लोग जो अपने साहित्य का प्रचार कर रहे हैं यह रोम की प्रत्येक वस्तु को बर्बाद करने की योजना है । और जिसनी जल्दी वे अपने वैद्य और छात्र हमारे देश में भेजेंगे उसनी ही शीघ्रता से यह कार्य सम्पन्न होगा । उन सबने आपस में मिलकर एकत्र रचा है । ‘असभ्य लोगों का मार डालने का मेरा आदेश है कि तुम उनके पास हरिज न जाना ।’ २

१—एटकिंस वही पृ० १४, बिल ड्यूराण्ट, पृ० ६५ ।

२—बिल ड्यूराण्ट वही पृ० १०३ १०४ । सिसरो ने भी ग्रीक लोगों से पतिष्ठता रखने का निषेध किया है । उसका मानना था कि वे प्रायः धार्मिक और अस्थिर

क्विण्टुस एनिग्रुस (२३६-१६६ ई० पू०)

लेकिन सिपियो (Scipios) मडल के सदस्य लैटिन भाषा को सुसंस्कृत और प्रवाहमय साहित्यिक भाषा बनाने के लिए, विदेशी साहित्य और दशन के मन्त-प्रवेश को प्रोत्साहित कर यूनानी कविता के मरन से रोम का वाग्देवी को मुग्ध करना चाहते थे । इसके लिए वे कविता अथवा गद्य के होनहार लेखकों की खोज में थे जो रोम के थोताओ को अनुप्राणित कर सकें । इस समय २०४ ई० पू० में कैटा द्वारा लाये गये क्विण्टुस एनिग्रुस (Quintus Ennius २३६-१६६ ई० पू०) नामक कवि का सेनापति सिपियो अफ्रीकानुस (Scipio Africanus २३४-१८३ ई० पू०) ने स्वागत किया । क्विण्टुस एनिग्रुस की धमनियों में यूनान और रोम दोनों का रक्त था । टरेण्टम में उसने शिक्षा प्राप्त की थी और यूनानी नाटकों से वह अत्यन्त प्रभावित था । उसकी वीरता के कारण कैटो उस सैनिक की घार आकृष्ट हुआ था । क्विण्टुस रोम में आकर लैटिन और यूनानी भाषा का अध्ययन करता हुआ मित्रों को अपनी कविता सुनाकर उनका मनोरञ्जन करने लगा । उसने अनेक कॉमेडी और ट्रैजेडी-नाटकों की रचना की । यूरिपाइडिस को वह बहुत चाहता था । एपिक्युरस की उक्तियों का अनुकरण कर धर्मार्ति लोगों पर व्यय करते हुए उसने कहा है — ' मैं तुम्हें देवता प्रदान करता हूँ, लेकिन याद रखना जा कुछ लोग करते धरते हैं, उसकी चिन्ता वे नहीं करते । यदि ऐसा होने लगेता अच्छे अच्छे रह जायें और दुरे दुरे बन जायें—जैसा कि क्वचित् ही होता है । ' उसका विश्वास था कि होमर की आत्मा, पाइयागारस तथा मयूर आदि के शरीर में प्रवेश करती हुई उसके शरीर में प्रविष्ट हुई है । रोम के इतिहास पर उसने महाकाव्य की रचना की, जो बजिल के समय तक इटली के राष्ट्रीय काव्य के रूप में प्रसिद्ध रहा । क्विण्टुस ने लैटिन भाषा को एक अभिनव रूप और शक्ति प्रदान कर, रीति, शब्दावली, विषयवस्तु और विचारों के क्षेत्र में सृज्नेटियस, होरेस, और बजिल का मार्ग प्रशस्त किया । अपनी मृत्यु के पूर्व क्विण्टुस ने लिखा था—

मेरे लिये भ्रातृ मत बहामो, न मेरी मृत्यु से दुखी होमो,
मैं लोगों के होठों पर रहता हूँ और जीवित हूँ ।'

चित्तपाले होते हैं और दीपकालीन गुलामी के कारण वे धुसामदी बन गये हैं ।
सितरोध सटस टू हिल मदर विमटस पृ० ६, जे० एम० वाट्सन सदन, १९०६।
१—विस ड्यूराण्ट, सीजर एण्ड काइस्ट, प० ६७ ६८

सिसरो (१०६-४३ ई० पू०)

सिसरो^१ का नाम रोमी समीक्षा के पुरस्कर्ताओं में गिना जाता है। सिसरो का आरम्भकालीन अध्ययन एक यूनानी कवि की देखरेख में हुआ था। बड़े होने पर उस बानून की शिक्षा दो गई। यूनान पहुँचकर उसने वक्तृत्वकला और दशन का अध्ययन किया। तीस वर्ष की उम्र में यूनान से लौटकर सिसरो ने शादी की, जिसमें उसे काफी सहेज की प्राप्ति हुई। तत्पश्चात् सिसरो ने राजनीति में प्रवेश किया और वकील बनकर नाम कमाया। उसका कहना था कि वकालत में सफलता प्राप्त करने के लिए मनुष्य को ऐश्वर्य की लालसा त्याग देनी चाहिए, मनोविनोद, खेल-कूद और आमोद प्रमोद का तिलाजलि दे देनी चाहिए—यहाँ तक कि मित्रों से भी सम्पर्क न रखना चाहिए।^२

वक्तृत्वकला

ईसवी पूर्व ५७ में जब सिसरो अपने निर्वासन^३ से लौटकर आया तो उसकी राजनीतिक प्रतिष्ठा समाप्त हो चुकी थी और अब उसे एक मामी वकील के रूप में कोई न जानता था। इस समय सिसरो साहित्य, राजनीति, दशन और वक्तृत्वकला के अध्ययन में जुट गया और वक्तृत्वकला में उसने खूब नाम कमाया। सिसरो ने अपने पचास से अधिक सावजनिक भाषणों में सफ़्त वक्तृता के लिए आवश्यक कौशलपूर्ण विधियों का उल्लेख किया है। किसी प्रश्न या चरित्र के एक पक्ष को उत्प्रेरणापूर्वक प्रस्तुत करना, हास्य और चुटकुलों द्वारा श्रोताओं का मनोरंजन करना, सिद्धांत गव, पक्षपात, भावावेश और देशभक्ति के लिए झपील करना, प्रति-वादी के वास्तविक या कथित अथवा सावजनिक या निजी दोषों का निरपेक्षापूर्वक पर्दाफाश करना अपने विद्वत् की गई युक्तियों से कुशलतापूर्वक बचाना करना, प्रश्नों की झड़ी लगाकर प्रतिवादी को निरस्त कर देना, अथवा उसकी दलील

१—प्लूटार्क के अनुसार, सिसरो के किसी पुरखे की भाँति पर उड़व जितना एक सता था इसलिए वह सिसरो (Cicer = उड़व) नाम से कहा जाने लगा।

२—सिस इपूराण, पृ० १४०-४१।

३—निर्वासन में रहते हुए सिसरो ने अपने भाई क्विन्स को पत्र लिखे हैं जिनमें निर्वासन के कारण और कुश्लों का बलन है। सिसरोन सेंटस ५ हिम अवर रिप्टस पत्र ३, ४।

को काट देना और कुशलतापूर्वक प्रतिवादी पर दोषों का आरोप करते चले जाना आदि वार्त्ते सिसरो के व्याख्यानो की विशेषताएँ हैं। दरअसल, सिसरो जैसी आक्रामक और प्रवाहबद्ध सुन्दर लटिन में अन्य भाषण कम ही मिलते हैं। 'मॉन एनेलीजी' नामक अपनी पुस्तक सिसरो का समर्पित करते हुए जुलियस सीज़र ने लिखा है—“तुमने वक्तृत्वकला के खजाने को ढूँढ निकाला है और उसे खाली कर देनेवाले तुम पहले व्यक्ति हो। इससे तुमने रोम की जनता पर ऋण का भार लाद दिया है और अपनी पितृभूमि को गौरवावित किया है। तुम्हारी विजय बड़े से-बड़े सेनापतियों की विजय से भी बढ़कर है। क्योंकि मानव-बुद्धि की सीमाओं को विस्तृत करना रोमन साम्राज्य की सीमाओं को विस्तृत करने की अपेक्षा कहीं श्रेष्ठ है।”

सिसरो की वक्तृत्वकला सम्बन्धी तीन रचनाएँ विशेष रूप से प्रसिद्ध हैं—(१) 'दे ओरातोरे' (De Oratore) अथवा वक्ता का चरित्र, (२) 'ब्रूटस' अथवा सुप्रसिद्ध वक्ताओं की विशेषताएँ, और (३) 'द ओरेटर' (the Orator)। 'दे ओरातोरे' में वक्तृत्वकला सम्बन्धी भवाद हैं जिन्हें सिसरो ने अपने भाई क्विंटस के अनुरोध पर पुस्तकबद्ध किया था। यहाँ पारिभाषिक शब्दावलि के बिना सीधे-सादे स्वामाविक और आक्रामक रूप में अरिस्टोटल और इसीक्रीटीस आदि प्राचीन लेखकों की रचनाओं के आधार पर वक्तृत्वकला का विश्लेषणात्मक विवेचन किया गया है। 'ब्रूटस' भी सवाद के रूप में ही लिखा गया है। इसमें यूनान और रोम के सुप्रसिद्ध वक्ताओं के सुन्दर रेखाचित्र हैं। इसे रोमन इतिहास का गुप्त कोश कहा गया है। 'द ओरेटर' में एक आदर्श वक्ता का चित्र प्रस्तुत है। वक्तृत्वकला की समीक्षा पर यह एक उत्कृष्ट रचना मानी जाती है।^१

वक्ता की विशेषताएँ

वक्ता की विशेषताओं का उल्लेख करते हुए सिसरो ने लिखा है—“कोई वक्ता तब तक प्रशंसा के योग्य नहीं कहा जा सकता जब तक कि उसे प्रत्येक महत्वपूर्ण वस्तु का और समस्त शिष्ट कलाओं का गान न हो। कोई भी विषय क्यों न हो, उस पर उसे बहष्पन के साथ बोलन का योग्यता होनी चाहिए। उसकी भाषा सच्चेदार और प्रवाहबद्ध होनी चाहिए। जब तक भाषणकर्ता अपनी कही हुई बात को छुद नहीं ममग्गता, तब तक उसके वक्तृत्व को रिक्त और सुच्छ शब्दों का

१—विजय कुमार, वही, पृ० १६१-६२।

२—जे० एस० वाटसन, सिसरो मॉन ओरेटरी एण्ड ओरेटस पृ० १४२, ४०२, सदन १६०६।

प्रवाह मात्र समझना हो ठीक होगा।^{११} 'तथा शब्दों की रिक्त ध्वनि से बढ़कर पागलपन और क्या हो सकता है ?' भले ही शब्द चुने हुए और एक से एक बढ़कर क्यों न हों, लेकिन यदि वे निरर्थक हैं और उनसे किसी बात का पान नहीं होता तो वे किस काम के ?^{१२} अतएव सिसरो ने सवसाधारण की समझ में आनेवाली बोल चाल की भाषा को ही श्रेष्ठ कहा है।^{१३} भाषा की शुद्धता पर जोर देते हुए^{१४} भाषण में विचारों को उत्तेजित करने की योग्यता का उसने समायन किया है। प्रतिभा को मुख्य बताते हुए कहा गया है कि वक्ता में कोई दोष न होना चाहिए और सवगुणों से उसे सम्पन्न होना चाहिए।^{१५} ज्ञान के अन्य क्षेत्रों का ज्ञाता होने के साथ वक्ता को विशेषकर दशतशास्त्र^{१६} में निष्णात होना चाहिए। उसे मनोविज्ञान का वेत्ता भी होना चाहिए, क्योंकि उसका बिना वक्ता मानव हृदय की तट तक नहीं पहुँच सकता। सिसरो का कथन है कि श्रेष्ठ वक्ता अपने श्रोताओं को शिक्षा देता है उन्हें आनन्द प्रदान करता है, और उनके मस्तिष्क को आदोलित करता है। श्रोताओं की शिक्षा देना उसका कर्तव्य है आनन्द प्रदान करना उसका गुण है और उनके मस्तिष्क को आदोलित करना उसके लिए अत्यावश्यक है।^{१७} वक्तृत्वकला को इसलिए महत्त्वपूर्ण कहा गया है क्योंकि भाषा ही एक ऐसी शक्ति है जो मनुष्य को जगती जानवरों से पथक करती है। अपने विश्वास की शक्ति के कारण ही मनुष्य ने एक तूतन और श्रेष्ठतर जीवन स्वीकार किया है और इसी कारण वह नगरों का स्थापना तथा कानून कायदों का निर्माण करने और अपने हकों आदि को प्राप्त करने में समर्थ हो सका है।^{१८}

१—सिसरो, दे मोरातोरे १, प० १४८, १५६, तुलना कीजिए कटो की उक्ति से—

'गुणवान वही है जो भाषण में कुशल हो', 'विचारों के स्पष्ट होने से शब्द स्वतः निस्तृत होने लगेंगे।'

२—सिसरो, दे मोरातोरे १ प० १५६।

३—वही ३ प० ३४५।

४—वही प० १७८ ३ प० ३४२। 'ब्रूटस' (प० ४७६) में भी भाषा की शुद्धता का समायन किया गया है जिसे सिसरो के समय परदेशी लोग दूषित कर रहे थे। सिसरो ने अपने पुत्र मार्कस को अपने पत्र में लटिन भाषा न भूल जाने की ताशीद दी है। व. आफ्रिजेन १ प० १, लदन, १६११।

५—दे मोरातोरे १ प० १५७, १७२, १७१।

६—वही, १ प० २०४।

७—सिसरो ब्रूटस, प० ४५४।

८—सिसरो, दे मोरातोरे १ प० १५१।

वक्तृत्वकला और साहित्य

वक्तृत्वकला पर अपने सुस्पष्ट और गम्भीर विचार व्यक्त करने के कारण सिसरो की गणना आलोचना के इतिहासकारों में की जाती है। वक्तृत्वकला के अभ्यास के लिए सिसरो ने काव्य के अध्ययन की सिफारिश की है।^१ वक्ता और कवि का अत्यन्त निकट सम्बन्ध बताते हुए उसने लिखा है कि दोनों ही अपनी लय पर नियन्त्रण रखते हैं और शब्दों के चयन में स्वतन्त्र रहते हैं।^२ आर्कियस नामक कवि का समयन करत हुए सिसरो ने शिक्षा के उद्देश्य की पूर्ति तथा महान् राष्ट्र और सुप्रसिद्ध मनुष्यों के अभिनन्दन करने के लिए कविता को उपयोगी कहा है।^३ कवियों की रचनाओं को 'युवावस्था का भोजन, और बुढ़ावस्था का भानन्द' बताते हुए उसने लिखा है, "ये रचनाएँ सुख-समृद्धि को बढ़ाती हैं, दुर्भाग्य को सहारा देती हैं, पर मे भानन्द प्रदान करती हैं और बाहरी कोई रुकावट पैदा नहीं करती, हमारे साथ यात्रा पर गमन करती हैं और हमारे अवकाश के दिनों को बाँट लेती हैं।"^४ इस प्रकार वक्तृत्वकला और साहित्य का घनिष्ठ सम्बन्ध स्थापित कर सिसरो ने समीक्षा-सिद्धान्तों को भागे बँटाने में सहयोग प्रदान किया।

१—वही, पृ० १८२।

२—वही, १, पृ० १६१, ३, पृ० ३३६।

३—सिसरो, प्रोमाविष्मा १२३०।

४—वही, १६।

लूक्रेटियस एक शक्तिशाली कवि था जिसमें वैट्रुलस की तीव्रता और वर्जिल की स्थायी पकड़ के साथ अपनी खुद की उदात्तता विद्यमान थी, जो उक्त दोनों कवियों में देखने में नहीं आती ।^१ अपनी महान् कृति को उसने कविता का रूप क्यों दिया इसका कारण बताते हुए उसने कहा है कि जैसे डाक्टर लोग बड़े नागदीने में शहद मिलाकर उसे रोगी को देते हैं, इसी प्रकार वह भी मानो सरस्वती देवी के शहद का पुट देकर पद्यात्मक कविता का सृजन करने में प्रयुक्त होता है ।^२

युरिपाइडिस की भाँति लूक्रेटियस के विचार भी बड़े आधुनिक हैं । विचार करने का उसका दृष्टिकोण स्वतंत्र और भौतिक है । होरेस और वर्जिल लूक्रेटियस से प्रत्यन्त प्रभावित हुए थे । ईसवी सन् की प्रथम शताब्दी में सेनेका की मृत्यु के पश्चात् धार्मिक विश्वासों के पुनरुज्जीवित होने पर लूक्रेटियस को लोग लगभग भूल ही गये । प्रागे चलकर पोजियो (Poggio, १३८०-१४५६ ई०) नामक इतालवी विद्वान् ने उसकी फिर से खोज की और लूक्रेटियस ने यूरोप की विचारधारा को प्रभावित किया । लूक्रेटियस अपने समय का एक महान् दार्शनिक कवि हो गया है जबकि लैटिन साहित्य दिनादिन समृद्ध बन रहा था तथा विद्वत्ता के क्षेत्र में रोम यूनान का स्थान ले रहा था ।^३

१—जॉन सेण्टसबरी ए हिस्ट्री आफ़ क्लिसिज्म पृ० २१४

२—एटर्नस, लिटरेरी क्लिसिज्म इन एण्ड बिबली २ पृ० ५४

३—विल ड्युराण्ट, यही, पृ० १५४

वर्जिल (७०-१९ ई० पू०)

वर्जिल रोम का एक अत्यन्त प्रिय कवि हो गया है जो भाजीवन भविष्यवाहित रहा और जिसका बचपन खेत खसिहान और नद नदी के प्राकृतिक सौंदर्यमय वातावरण में बीता । ३७ वर्ष की अवस्था में उसने खूब प्रसिद्धि प्राप्त कर ली थी । उसकी 'एक्लोग्स' (Eclogues = election = चुनाव) नामक रचना खूब ही लोकप्रिय हुई । इसमें ग्राम्य जीवन के प्राकृतिक रेखाचित्र हैं जो शैली और शय में अत्यन्त सरस हैं । 'जॉर्जिक्स' (Georgics = भूमिधर्म) वर्जिल की दूसरी प्रसिद्ध रचना है जिसमें हल जोतने को सर्वोत्कृष्ट कला माना गया है । राजनीति तथा साहित्य का सरलक मिसीनस (Maecenas) इस रचना को देखकर हृष विभोर हो उठा । वह वर्जिल को भावविभ्रान (६३ ई० पू०-१४ ई०) से मिलाने ले गया जो उस समय (२७ ई० पू०) क्लेओपट्रा पर विजय प्राप्त करके लौट रहा था । भाग में ठहरकर उसने इस रचना की कुछ पक्तियाँ सुनी और वह अत्यन्त प्रभावित हुआ ।

वर्जिल ने हेसीओड, भरटस, कैटो और वीरो से अपनी रचना की सामग्री ग्रहण की है । कृषिसंबंधी अनेक विषयों का विवरण यहाँ दिया गया है—मिट्टी की किस्मे, मिट्टी को काम में लेना फसल बोने और काटने को ऋतुएँ जतून और भगूर की बेल की खेती, पशुपालन तथा मधुमक्खना पालन आदि । ग्राम्य जीवन को आदर्श बताते हुए खेती बारी में आनेवाली कठिनाइयों की ओर ध्यान आकर्षित किया गया है । इसके प्रति प्रतिष्ठा का भाव व्यक्त करते हुए कहा गया है कि हल चलाते समय किसी भी रोमवासी को लज्जा का अनुभव न करना चाहिए । क्योंकि खेत से ही नैतिक चरित्र का निर्माण होता है, तथा जिन सद्गुणों के कारण रोमवासी महाद्व कहलाए, वे सब खेत में ही फले फूले । इस रचना की कुछ पक्तियाँ देखिए—

जो व्यक्ति सब चीजों के कारण समझ सके मे समर्थ है और जिसने सब प्रकार के भय, कठोर नियति और अतृप्त नक के कोलाहल को परो तले कुचल दिया है, वह सुखी है । "किंतु वह भी सुखी है जो पानदेवता (चरागाह, रेवड़ और वन का देवता), प्राचीन वनदेवता और बहन परियों (पवत, नदियों और वन पर वाम करनेवाली देवियाँ) नामक ग्राम्य देवताओं से परिचित है ।"

ड्राइडन ने 'सर्वोत्कृष्ट कवि की सर्वोत्कृष्ट रचना' कहकर इसकी सराहना की है ।

तत्पश्चात् 'एनीड' महाकाव्य आता है जिसे लिखने में दस वय लगे और फिर भी वह पूरा न हो सका। इस समय लू लगने से वर्जिल की मृत्यु हो गयी। मृत्यु-शैया पर लेटे हुए वर्जिल ने अपने मित्रों से अपनी इस कृति की पाण्डुलिपि को नष्ट करने का आदेश दिया। उसका आनना था कि इसे पूरा करने में अभी तीन वय और लगने चाहिए थे।

मानव जीवन की गति की यहाँ अयोक्तिपरक ध्यास्या की गई है। लिम्बक याह कोई प्रेम काव्य न लिम्बकर रोम के लिए एक पवित्र पुस्तक का सजन कर रहा था। क्यावस्तु में जो कुछ दुःख तकलाफ है, वह मनुष्यवृत्त न होकर देवतावृत्त है। देश-भक्ति को सच्चा धर्म और रोम को सर्वप्रमुख देवता कहा गया है। देखिए—

“किंतु तुझे, ओ रोमन, लोगों पर अवश्य राज्य करना चाहिए।

तेरी कलाएँ शांति के भाग की शिक्षा के लिए होंगी

विनीता की रक्षा करने और धमण्डियों का उन्मूलन करने के लिए।”

वर्जिल की सहानुभूति केवल अपने राष्ट्र तक ही सीमित नहीं—वह समस्त मानवा और समस्त जीवन तक पहुँचती है। दलितों और महात् पुखों के कष्टों तथा युद्ध की विभीषिकाओं से वह अलीभाँति परिचित है। पीड़ितों और शोषितों को लक्ष्य करके वह लिखता है—‘कोई अवाधील किसी वृक्ष के नीचे बैठी हुई अपने अण्डे बच्चों के लिए बिलस रही है जिन्हें किसी निदय किसान ने भोंसले से बाहर निकाल कर खत्म कर दिया है। अवाधील अपने बच्चा की याद कर करके रातभर रोती बिलखती, फुहारे पर फुदकती फिरती है। फिर फिर से उसका बहणाजनक स्वर सुनायी पड़ता है जिससे सारे वन उपवन गूँज उठते हैं।”

वर्जिल की मृत्यु के दो वय बाद 'एनीड' का प्रकाशन हुआ। उसकी अनेक आलोचनाएँ हुई—कुछ अनुकूल और कुछ प्रतिकूल। होरेस ने वर्जिल की तुलना होमर से की है।^१ दरअसल, इस समय रोम में शांति स्थापित हो जाने के बाद दुनिया का वह एक शक्तिशाली राष्ट्र बन गया था और रोमवासियों में राष्ट्रीय भावना जाग उठी थी। एयेंस की भाँति रोम की कविता भी अब राष्ट्रीय भावना से परिपूरण हो गयी थी। इस दिशा में वर्जिल और होरेस दोनों ही महाकवियों का प्रयत्न अमाधारण रहा। उन्होंने अपने देश की ग्रीनकालीन अशांति, जनता का क्षोभ, शांतिजय आनंद तथा जनहितकारी शासन के गीतों को काव्यबद्ध करके उनको अभिनव रूप प्रदान किया। उन्होंने रोम की अनेक जय विजयों, उसकी धर्मरायणता, सदाचार तथा उसकी नष्टपूत महानता का जयघोष किया। उन्होंने अपने देश के भविष्य के प्रति आस्था प्रकट कर आनेवाले सुवर्ण युग के गीत गा गा

कर जनमन की आकाशार्शों को नूतन अभिव्यक्ति दी। और इन गीतों को वाणी देने के लिए दोनों ने कवि होमर की क्लासिकल परम्परा का अनुकरण कर काव्य का आश्रय लिया।^१ क्विण्टिलियन ने वर्जिल को लैटिन कवियों में शीपस्थ माना है। योग्यता की दृष्टि से वर्जिल को होमर के बाद अथवा उनके नजदीक का स्थान दिया गया है। कभी होमर को अधिक प्रतिभाशाली और वर्जिल को अधिक कुशल फलाकार कहकर वर्जिल की कला के प्रति सम्मान व्यक्त किया गया है।^२

‘एनीड’ में वर्जिल ने रोम को एक पावन नगर के रूप में चित्रित किया है जहाँ से एक ऐसी धार्मिक शक्ति का उदय होगा जो सारे ससार में फलकर उत्तम हित करेगी। इस महाकाव्य में अन्तिम निराश (सास्ट्रजमेन्ट) दुष्टजनों के कष्ट, बमलोक (परगेटरी) की शोषक अग्नि तथा स्वर्ग में कीड़ा करनेवाले पुण्यात्मा जनो के सुख का प्रभावशाली चित्रण किया गया है। फुलजेण्टियस नामक अफ्रीकी वैयाकरण के शब्दों में ‘वर्जिल अपनी ‘एक्लोग्स्’ में एक अभिव्यक्ता, पुरोहित, संगीतज्ञ, शरीरविज्ञान का पंडित और वनस्पति विज्ञान विचारक के रूप में, जॉर्जिज्म’ में एक पयोतिपी, निमित्त आहूति विशेषज्ञ और चिकित्सक के रूप में उपस्थित होता है, जबकि ‘एनीड’ में उसका विश्वजनीन दार्शनिक रूप दृष्टिगोचर होता है।^३

वर्जिल की यशोपाथा दूर दूर तक फैलती गयी, मध्ययुग में तो उसे जादूगर और सन्त घोषित कर दिया गया। दांते ने उसकी सौंदर्यपूर्ण भाषा के प्रभाव गुण की सराहना की, मिल्टन उसकी रचनाओं से प्रभावित हुआ तथा वोल्तायर ने उसका महाकाव्य को प्राचीनकाल की भवश्रेष्ठ साहित्यिक रचना घोषित कर वर्जिल को साहित्य गगन में उच्च स्थान प्रदान किया।^४

१—एटर्नस वही, पृ० ५२

२—वही, पृ० २८७ ८८

३—बित्तिम विमसेट लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शा. हिस्ट्री पृ० १४८

४—दिस इयूराएट, वही पृ० २४४

होरेस (६५-८ ई० पू०)

होरेस^१ लैटिन भाषा का उत्कृष्ट कवि हो गया है जिसने केवल सात वर्ष का प्रवृद्धि में कवि के रूप में ख्याति प्राप्त की थी। कहते हैं कि वह ब्रूटस की सेना में भर्ती हो गया था लेकिन उसे ता कवि बनकर यश प्राप्त करना था इसलिए अपनी तलवार छोड़कर, वह रणभूमि से पलायन कर गया। युद्ध समाप्त होने पर उसकी सब जमीन जामबाद बली गयी और धीरे दरिद्रता में वह समय यापन करने लगा। इसी समय उसने काव्य-रचना प्रारम्भ की। होरेस की वर्जिल और मायसिनस आदि कवियों से बड़ी मित्रता थी। मायसिनस ने उसे एक घर बनवा दिया और एक खेत दे दिया और होरेस कविता के स्वप्नलोक में विहार करने लगा।

रोम में काव्य की प्रतिष्ठा

भन्नी तक, जैसा हम देख आये हैं समीक्षा का क्षेत्र प्रायः वक्तृत्वकला और गद्य शाली तक ही सीमित था। रोमन सम्राट् ऑगस्टस के पूर्व समीक्षा के क्षेत्र में बड़ी अनिश्चितता दिखायी देती थी, तथा प्लेटो और अरिस्टोटल के सिद्धांतों का स्नान या तो भ्रम सिद्धांतों ने ले लिया था या उन सिद्धांतों को भुला दिया जा चुका था। आगस्टस (३१ ई० पू० १४ ई०) के शासन काल में जो भीषण गृहयुद्ध हुआ उसने रोमवासियों को दहला दिया, जिससे चारों ओर शांति की गुहार सुनायी देने लगी। ऐसी परिस्थिति में होरेस आभिजात्य कला की नयी परम्परा लेकर भवतरित हुआ जिससे कि काव्य और कवियों की प्रतिष्ठा में वृद्धि हुई। दरभसल, वक्तृत्वकला के क्षेत्र में जो ध्यान सिसरो का है, वही कविता के क्षेत्र में होरेस का। इस समय गृहयुद्ध समाप्त हो जाने पर राजनैतिक वक्तृताओं का महत्व घट गया था और भ्रवालतो में वक्तृता की आवश्यकता नहीं रह गयी थी। दूसरी ओर, रोम में जुलियस सीजर जैसी शासन व्यवस्था समाप्त हो चुका थी। सीजर कवियों को वन्द्यक शत्रु समझता था, जबकि आगस्टस उनका आदर-सत्कार करता था और इसलिए उसे अपने राज्यकाय में उनका समयन प्राप्त था। ऐसी दशा में रोमवासियों का, साहित्य की—सासकर कविता के मूल्यांकन की—ओर उमुख होना स्वाभाविक

१—होरेस का पूरा नाम है क्विंटस होरेसियस फ्लक्स। उसका पिता गुलाम रह चुका था। फ्लक्स का ध्य है लटकते हुए कानों वाला। होरेसियस सम्भवतः मालिक का नाम था जिसके यहाँ होरेस का पिता गुलामी करता था। विल ट्यूराण्ट, सीवर एण्ड ट्राइस्ट, पृ० २४४।

था। होरेस ने तत्कालीन युग का प्रवृत्तियों का नजदीक से देखा था, और अपने समय के सुप्रसिद्ध कवियों के सम्पर्क में वह रहा था। इसीलिए होरेस की कविता में तत्कालीन रीति रिवाज, नैतिकता राजनीति तथा साहित्यिक समस्याओं की चर्चा देखने में आती है।

होरेस की कृतियाँ

‘इपोडम’ (एक प्रकार का गीतिकाय) ओडस (लघु गीत), ‘मेटायस’ (व्यंग्य) एपिस्टल्स (पत्रकाव्य) और ‘आस पोएटिक’ (काव्यकला)—यह होरेस की कृतियाँ हैं।^१ साहित्यिक समाझाएँ इन कृतियों में जहाँ तहाँ उपलब्ध होती हैं।

‘इपोडस’ (गीतिकाव्य) और ‘ओडस’ (लघु गीत)

इपोडस में विविध विषयों पर कुछ गम्भीर सामान्य, कठोर और कटु कविताएँ हैं जिनमें ‘पृष्ठा का स्तुतिमान ‘गृन्थुद्ध, प्रेम की विक्षिप्तता सुन्दरी युवती ‘कवि और जादूगरन’ उत्सेखनीय हैं। ‘ओडस में कवि का प्रौढ शिल्पकला देखने में आती है। यह चार विभागों में विभक्त है। इस रचना की ‘भागस्टस हमारा मुक्तिदाता आज का उपयोग करो कल को भूल जाओ, गाँव के लिए निमंत्रण’, ‘पुस्तक की समीक्षा, प्रेम ऐसा ही होता है’ ‘पर सबसे सुन्दर है’ ‘मानदारी की शक्ति, कला की अधिष्ठाता देवी का सामर्थ्य’ ‘दो प्रेमियों का समझौता’ धन के बिना सत्ताप में नहीं मरूंगा, प्रकृति को सिलाने दो’ आदि कविताएँ हमारा ध्यान आकर्षित करती हैं। होरेस प्रकृति का पुजारी था और उसे रोम के ‘गद गुबार, धन और बोलाहल से दूर तथा ‘अपठ और दुष्ट बुद्धिवाले भीड़ भडक्के से बचकर अपने देहान में रहना पसन्द था जहाँ उसे शुद्ध जल और वायु मिल सके भोले भाले मजदूर उसके खेत में काम कर सकें, और प्रजाज की निश्चित फसल हो सके।^२

१—कम्प्लिट वर्क्स ऑफ होरेस कस्पर जे० फाइमर जूनियर यूयाक १९३६।

२—वैलिए— एक जागहक राजनीतिज्ञ की निमंत्रण’ (३२६) और ‘धन के बिना सत्ताप’ (३१६) नामक कविताएँ। एक व्यापारी का दिवालयन’ (इपोडस १२) कविता में कहा गया है—

‘अपनी व्यापारिक चिन्ताओं से विमुक्त वह मनुष्य कितना सुखी है जो अपने बसों से अपना पैतृक खेत जोतता है—श्रम के भार से मुक्त होकर। किसी वृक्ष को छाया में या घने घास की धराई पर आराम से लेटे रहना कितना सुखकर है जबकि दोनों सटों के बीच बसकल करती हुई नदी बह रही हो, जंगल के पक्षियों का मधुर स्वर सुनायी पड़ रहा हो और निद्रादेवी का आह्वान करनेवाली भरनों के जल प्रपात की ध्वनि बानों को सुल पहुँचा रही हो।’

‘प्रार्थन छूटा’ (सत्यापन २६) में भी इसा प्रकार का भाव व्यक्त किया गया है।

इन रचनाओं के सम्बन्ध में कतिपय आलोचकों का कथन था कि यूनानी कवि-
ताओं का अनुकरण होने के कारण इन्हें मौलिक नहीं कहा जा सकता। इस आरोप
का उत्तर होरेस ने अपने हिल्पा मित्र मायसिनस को लिखे हुए पत्र में दिया है।^१
होरेस ने सच्चे और झूठे अनुकरण का अर्थ बताते हुए अपनी रचना की मौलिकता
प्रतिपादित की है, अधानुकरण का उसने विरोध किया है। वास्तव में जैसा कहा जा
सुका है, होरेस ने 'अनुकरण' का अर्थ पुनःसृजन किया है, पुनरावतन नहीं, जबकि
हम प्राचीन कवियों की पद्धतियों को आत्मसात् करने के लिए प्रयत्नशील रहते हैं।

'सटायर्स' (व्यंग्य)

'सटायर्स' में होरेस की समीक्षा पद्धति का निखरा हुआ रूप देखने में आता है।
होरेस की यह एक महत्वपूर्ण रचना है जो रोम के पापाचारों से प्रभावित होने के
कारण, गम्भीर और हल्के फुल्के विविध विषयों पर सवाद के रूप में लिखी गई है।
इसके दो भाग हैं इसके व्यंग्य प्रधान लेखों में व्यंग्य का बचाव, आलोचना को
उत्तर, और 'किसी व्यंग्य लेखक को क्या करना चाहिए?' उल्लेखनीय हैं। व्यंग्य का
बचाव' (१४) में लेखक भारम्भ में यूपोसिस और अरिस्तोफनीस आदि प्राचीन
कावेडी लेखकों का उल्लेख करते हुए व्यंग्य लेखक लूसिलस (१८०-१०२ ई० पू०)
को विश्वसनीय बताते हुए उनकी वाग्विदग्धता और आवीक्षण शक्ति की सराहना
करता है। होरेस की शिकायत है कि साग व्यंग्य को हृदय से पसंद नहीं करने, वे
कवि और उनकी कविता से भयभीत रहते हैं कवियों से दूर रहने का वे उपदेश देते
हैं क्योंकि उनके अनुसार कवि भरखने बेलों की भाँति अपने 'सींगों पर घायल रखते'
फिरते हैं। अपना ध्यान बँटाने के लिए कवि हास्य पैदा करते हैं और अपने मित्रों
सक को वे नहीं छोड़ते। होरेस का कथन है कि जो वातावरण के योग्य भाषा में
कविता लिखता है, उसे हम कवि नहीं कह सकत। यदि लेखक प्रतिभा सम्पन्न है—
उसमें अनुप्रेरित प्रतिभा मौजूद है, तथा उसकी शैली भव्य और उदात्त है, तभी वह
कवि कहे जाने के सम्मान का अधिकारी हो सकता है। ऐसी हालत में, होरेस के
अनुसार, कावेडी की गणना कविता में नहीं की जा सकती, क्योंकि इसके शब्दों और
विषयवस्तु में कोई प्रेरणा या शक्ति दिखाई नहीं देती।

आलोचकों को उत्तर' (११०) में होरेस ने व्यंग्य और हास्य की व्याख्या करते
हुए बताया है कि ओताद्यो को हँसी से लोट पाट कर देना ही काफ़ा नहीं। कविता
में एक प्रकार की सक्षमता हानी चाहिए जिसमें बानों को थका देनेवाले शब्दों की
रकावट के बिना कविता का अर्थ प्रवाहित होने लगे। कवि की शैली में विविधता

था। होरेस ने तत्कालीन युग का प्रवृत्तियों का नजदोक से देखा था, और अपने समय के सुप्रसिद्ध कवियों के सम्पर्क में वह रहा था। इसीलिए होरेस की कविता में तत्कालीन रीति रिवाज, नैतिकता राजनीति तथा साहित्यिक समस्याओं की चर्चा देखने में आती है।

होरेस की कृतियाँ

इपोडस (एक प्रकार का गीतिकाव्य) ओडस (लघु गीत), 'मेटायस (व्यंग्य) एपिस्टल्स (पत्रकाव्य) और आस पोएटिक' (काव्यकला)—यह होरेस की कृतियाँ हैं।^१ साहित्यिक समावाहर्ण इन कृतियाँ में जहाँ तहाँ उपलब्ध होता है।

'इपोड्स' (गीतिकाव्य) और 'ओड्स' (लघु गीत)

इपोडस में विविध विषयों पर कुछ गम्भीर सामान्य बठोर और कटु कविताएँ हैं जिनमें 'धृष्टा का स्तुतिगान' 'गुन्युद्ध प्रेम की विक्षिप्तता सुदरी युवती 'कवि और जादूगरन' उल्लेखनीय हैं। ओडस में कवि की प्रौढ शिल्पकला देखने में आती है। यह चार विभागों में विभक्त है। इस रचना की 'मार्गस्टस हमारा मुक्तिदाता' आज का उपयोग करो कल को भूल जाओ', गाँव के लिए निमंत्रण, 'पुस्तक की समीक्षा, प्रेम ऐसा ही होता है' घर सबसे सुन्दर है' 'मानदारा की शक्ति', कला की अधिष्ठाता देवी का सामर्थ्य' 'दो प्रेमियों का समझौता' धन के बिना सतोष' में नहीं मरूंगा, 'प्रकृति को सिखाने दो' आदि कविताएँ हमारा ध्यान आकर्षित करती हैं। होरेस प्रकृति का पुजारी था और उसे रोम के गद गुम्बार, धन और कोनाहल' से दूर तथा 'मण्ड और दुष्ट बुद्धिवाले भीड़ मड़कने' से बचकर अपने देहात में रहना पसन्द था जहाँ उसे शुद्ध जल और वायु मिल सके भोले भाले मजदूर उसके खेत में काम कर सकें और घनाज की निश्चित फसल हो सके।^२

१—कम्प्लीट वर्क्स ऑफ होरेस कस्पर जे० काइमर, जूनियर "यूयाक" १९३६।

२—देखिए— 'एक जागरूक राजनीतिज्ञ की निमंत्रण' (३२६) और 'धन के बिना सतोष' (२१६) नामक कविताएँ। एक व्यापारी का दिवास्वप्न' (इपोडस १२) कविता में कहा गया है—

अपनी व्यापारिक चिन्ताओं से विमुक्त वह मनुष्य कितना सुखी है जो अपने धनों से अपना पैतृक खेत जोतता है—श्रम के भार से मुक्त होकर। किसी वृत्त की छाया में या घने घास की चगाई पर आराम से लेटे रहना कितना सुखकर है जबकि दोनों तटों के बीच बसकत करती हुई नगे वह रही हो, जंगल के पक्षियों का मधुर स्वर सुनायी पड़ रहा हो और निद्रादेवी का आह्वान करनेवाली भरनों के जल प्रवाह की ध्वनि बाना की मुख पहुँचा रही हो।"

'प्रार्थना पूरा' (संग्रह २६) में भी इसी प्रकार का भाव व्यक्त किया गया है।

इन रचनाओं के सम्बन्ध में कतिपय आलोचकों का कथन था कि यूनानी कवि-
ताओं का अनुकरण होने के कारण इन्हें मौलिक नहीं कहा जा सकता। इस आशय
का उत्तर होरेस ने अपने हितैषी मित्र मायसिनस को लिखे हुए पत्र में दिया है।^१
होरेस ने सच्च और झूठे अनुकरण का अर्थ बताते हुए अपनी रचना की मौलिकता
प्रतिपादित की है, यथानुकरण का उसने विरोध किया है। वास्तव में जैसा कहा जा
चुका है, होरेस ने 'अनुकरण' का अर्थ पुनसृजन किया है, पुनरावतन नहीं, जबकि
हम प्राचीन कवियों की पद्धतियों को आत्मसात् करने के लिए प्रयत्नशील रहते हैं।

'सटायर्स' (व्यंग्य)

'सटायर्स' में होरेस की समीक्षा पद्धति का निम्नरा हुआ रूप देखने में आता है।
होरेस की यह एक महत्वपूर्ण रचना है जो रोम के पापाचारों से प्रभावित होने के
कारण, गम्भीर और हल्के फुल्के विविध विषयों पर सवाद के रूप में लिखी गई है।
इसके दो भाग हैं इसके व्यंग्य प्रधान लेखों में 'व्यंग्य का बचाव', 'भालाचकों को
उत्तर', और 'किसी व्यंग्य लेखक को क्या करना चाहिए?' उल्लेखनीय हैं। व्यंग्य का
बचाव' (१४) में लेखक आरम्भ में यूपोलिस और भरिस्तोफनीस आदि प्राचीन
कॉमेडी लेखकों का उल्लेख करते हुए व्यंग्य लेखक लूसिसस (१८०-१०२ ई० पू०)
को विश्वसनीय बताते हुए उसकी वाग्विदग्धता और अवीक्षण शक्ति की सराहना
करता है। होरेस की शिकायत है कि लोग व्यंग्य को हृदय से पसन्द नहीं करते, व
कवि और उनकी कविता से भयभीत रहते हैं कवियों से दूर रहने का वे उपदेश देते
हैं क्योंकि उनके अनुसार कवि मरखने बैलों की भाँति अपने 'मीनों पर घाम रखते'
फिरते हैं। अपना ध्यान बँटाने के लिए कवि हास्य पैदा करते हैं और अपने मित्रों
तक का वे नहीं छोड़ते। होरेस का कथन है कि जो वातालाप के योग्य भाषा में
कविता लिखता है, उसे हम कवि नहीं कह सकते। यदि लेखक प्रतिभा सम्पन्न है—
उसमें अनुप्रेरित प्रतिभा मौजूद है तथा उसका शरीर भव्य और उदात्त है, तभी वह
कवि बने जाने के सम्मान का अधिकारी हो सकता है। ऐसी हालत में होरेस के
अनुसार कॉमेडी की गणना कविता में नहीं की जा सकती क्योंकि उसके शब्दों और
विषयवस्तु में कोई प्रेरणा या शक्ति दिखाई नहीं देती।

'भालाचकों को उत्तर' (११०) में होरेस ने व्यंग्य और हास्य को व्याख्या करते
हुए बताया है कि श्रोताओं को हँसी से लोट-पोट कर देना ही काफी नहीं। कविता
में एक प्रकार की सक्षमता होनी चाहिए जिससे मानों को थका देनेवाले शब्दों की
बनावट के बिना कविता का अर्थ प्रवाहित होने लगे। कवि की शली में विविधता

होनी चाहिए—कभी यह सम्मीर हो, कभी प्रसन, कर्म, उसमें व्यक्तृत्वकला दिगार्द पड़े, कभी यह नाभ्यात्मक हो और कभी व्यंग्यात्मक—एक ऐसे पुरुष की भाँति जो अपने हाथों को पकड़ लेता है और जो कुछ यह सोचता है उससे अधिक उसका अभिप्राय उसमें रहता है। उपहाम को होरेस ने इसलिए उपयोगी कहा है कि जिम महत्त्वपूर्ण विषय को हम गभीर शब्दों द्वारा बोधगम्य नहीं बना सकते, उसे हँसा-मजाक या व्यंग्य द्वारा बहुत सरलतापूर्वक अधिक प्रभावशाली बना सकते हैं। प्रागे चलकर होरेस ने पालिभो, बरिद्यम, वजिल, बरो, सुगातिभग आदि लेखकों का सराहना की है। अतः म. होरेस ने कहा है कि यदि कोई चाहता है कि उसका रचना दुबारा पढ़ा जाय तो उस एक बार लिखकर उस पाठ डालना चाहिए, तथा जनसमूह द्वारा अपनी रचना की प्रशंसा का अपेक्षा न कर उस चाहिए कि वह विषयशाल ग्रन्थ सत्यक पाठकों की प्रशंसा से सन्तुष्ट रहे।

होरेस की तीसरी समीक्षात्मक रचना है किसी व्यंग्य लेखक को क्या करना चाहिए ? (२१) । होरेस और ट्रीबटियस के बीच होनेवाला एक मनोरञ्जक संवाद देखिए —

होरेस—कुछ लोग मेरे व्यंग्य को बहुत तीखा कहते हैं जो बहुत गहरा घाव करता है। कुछ का कहना है कि मेरी कविता भोज से हीन है। बताओ ट्रीबटियस, इस विषय में तुम्हारी क्या राय है।

ट्रीबटियस—कुछ भी नहीं।

होरेस—तो तुम्हारा मतलब है कि मैं कविता लिखना बिल्कुल छोड़ दूँ ?

ट्रीबटियस—हाँ।

होरेस—भरे, यह खूब रही तुम्हारी सलाह ! लेकिन जानते हो ऐसा करने से मुझे नींद न आयगी ?

ट्रीबटियस—नींद आने की दवा मैं बताये देता हूँ । देखो अपने शरीर पर तेल की मालिश करो, टिबर नदी में खूब तैरो और रात को बहुत सी शराब पीकर सो जाओ। यदि तुम्हें लिखना ही है तो विषेता सीजर को अपना कविता का विषय बनाने का साहस करो। इस कष्ट के लिए तुम्हें काफी पुरस्कार प्राप्त होंगे।

होरेस—मैं यह काम खुशी से करता लेकिन ऐसा करने की मुझमें योग्यता नहीं है।

अतः मे होरेस लिखता है कि किसी भी हालत में—चाहे वृद्धावस्था उसकी प्रतीक्षा कर रही हो चाहे मृत्यु अपने पक्ष फैलाये उसका चारा और भेंडरा रही हो चाहे उस दरिद्रता का सामना करना पड़े या वह सम्पन्नता से घिरा हो चाहे वह राम में रहे या उसे देश निवासन की यातना सहनी पड़े—लिखने लिए वह कटिबद्ध है।

होरेस स्वयं अपने ऊपर भी व्यय्य वाणा की वर्षा करने में नहीं चूकता । उसका 'स्वणिम उपाय' (११) नामक निबन्ध आदि से अन्त तक व्यय्यो से परिपूर्ण है । यह मायसिनेस से प्रश्न करता है, क्या कारण है कि कोई भी व्यक्ति अपने जीवन से सन्तुष्ट नहीं—चाहे वह जीवन उमने स्वयं स्वीकार किया हो या वह उस पर घा पड़ा हो । उदाहरण के लिए, व्यापारी सैनिक के जीवन का अच्छा समझता है और ननिक व्यापारी के । और सोमाम्यवश यदि कोई देवता दोनों के जीवन का परस्पर बदल देने का बात करे, तो जानते हैं क्या होगा ? दोनों में से कोई भी अपने जीवन की बदलावदली करना पसन्द न करेगा । और फिर भी दोनों को एक-दूसरे का जीवन हो अच्छा लगता रहेगा । ऐसी हालत में यदि वह देवता गुस्से से गुंरा कर घोषित कर दे कि जाओ अब से मैं तुम्हारी प्रायना पर कभी ध्यान नहीं दूंगा, तो क्या उसका यह कथन 'यायपूण नहीं समझा जायगा ?

धन का सचय करनेवालों पर व्यय्य करते हुए होरेस ने लिखा कि जो चीटियाँ यर्ष-भर अपने मुह में अपने भोजन का सामान डोती फिरती हैं, वे भी शीत श्रुतु में अपने बिलों से बाहर नहीं निकलती । लेकिन धन सचय करनेवाले व्यक्ति को भीष्म श्रुतु, शीत श्रुतु अग्नि समुद्र या तलवार कोई भी चीज धन इकट्ठा करने से नहीं रोक सकती । भय ने काँपते हुए अपने धन को जमीन में गाढ़ कर रखने से उसे कितना आनन्द मिलता है ! अथवा यदि वह उसे खच करने लग जाय तो उसके पास फिर बचेगा ही क्या ? लेकिन यदि वह इस धन को खच न करे तो फिर उसका सचय करने में आकण ही क्या रह जाता है ? यदि रात और दिन, भय के कारण, अर्धमृत अवस्था में, दुष्ट चोरो से, आग अथवा घुराकर भाग जानेवाले गुलामों से अपने धन की अत्यन्त सावधानीपूर्वक रक्षा करने में किसी को सन्तोष प्राप्त होता है तो ऐसे सन्तोष से तो मैं कगल बनकर रहना ही अधिक पसन्द करूँगा । तात्पर्य यह कि लेखक किसी वस्तु की भीमा का अतिक्रमण न करने का समझन करता हुआ 'स्वणिम उपाय' स्वीकार करने को उत्कृष्ट समझता है ।

होरेस के कथनानुसार यूनान के लोग व्यय्यात्मक शैली से अपरिचित थे^१, यद्यपि इस शैली को उसने यूपोलिस, त्रैतिनोस और अरिस्तोकनोस की प्राचीन कॉमेडी का ही विकास कहा है । प्राचीन कॉमेडी की भाँति इसका उद्देश्य उन्ही लोगों पर आन्मण करना था जो आक्रमण किये जाने योग्य हैं ।^२ बिद्वेषपूर्ण निंदा अथवा गहणा से इसका प्रयोजन नहीं था, इसका प्रयोजन था^३ ऐसी बुराईया को

१—'ग्रालोचर्को को उत्तर' (११०, पृ० ३६) ।

२—'किसी व्यय्य लेखक को क्या करना चाहिए ?' (२१, पृ० ४४) ।

३—होरेस ने लिखा है—'मेरी लेखनी किसी व्यक्ति पर आक्रमण नहीं करेगी ।'

दूर करना जिन्हें हम गम्भीर उन्निषा समझा मुक्ति प्रयुक्तियों द्वारा दूर करो में समझते हैं। हम दृष्टि में होरेम ने कवि को बहुत ऊँचा स्थान दिया है— पद्य में काव्यजनन करनेवाला रोम का यह प्रथम स्थान लेगा है, उगने स्थान बाण का। प्रजापति है कि वे 'गर का कोहों की मार में' ठोक कर देने हैं, तथा उसकी मर्त्य उन्निषा उगरी रचनाओं को उगव जीवन का 'पद्य बना देती हैं।' 'एपिस्टल्स' (पत्रावली)

पत्रावली के दो भागों में होरेम के मुख्यतया साहित्यिक तथा दार्शनिक और व्याख्याता पत्रों का समूह है जो उगने अपनी प्रौढ़ व्यक्तियों में समय समय पर अपने साहित्यिक मित्रों को लिखे थे। दरमस्त 'छोड़ना समाप्त करना के पश्चात् गीतकाव्य लिखना छोड़कर होरेम ने जीवन सम्बन्धी अधिकांश गम्भीर विषयों पर विचार करने के लिए गुप्त पत्रों का आश्रय लिया जिनमें मदाचार, साहित्य और कला आदि का चर्चा की गयी। हम रचना में शास्त्रवादी (कलागिस्त) यूनानी काव्य पर आधारित लटिन कविता के समझ की आवश्यकता पर जोर दिया गया है। यहाँ 'कविता ने नाता क्या तोड़ दिया' 'महान् साहित्य का मुख्य प्राचीन यूनानिया में प्रति आधुनिक साहित्यिक मनोवृत्ति, 'काव्यसज्जन न करने के लिए क्षमा प्राप्त' प्राप्ति विषयों पर प्रकाश डाला गया है। मुख्यतया पुस्तक के दूसरे भाग में कविता की विवेचना की गयी है। पत्रावली को लिखे गये पत्रावली में सत्य ने अपनी काव्य प्रवृत्तियों का परिचय करने का कारण बताया है। कवि ने कला की अधिष्ठाता देवी को प्रसन्न करना चाहा, लेकिन उसने इद गिद चक्कर काटनेवाली परिस्थितियों ने उसकी काव्यशक्ति का अपहरण कर लिया जिससे हस उपहास, प्रेम, मनोरंजन और धान-दवायी आदि के प्रति उसका रुचि नष्ट हो गयी। ऐसी हालत में काव्य सज्जन कैसे सम्भव का ? उस समय जो रोम के कवि कविता के क्षेत्र में ख्याति प्राप्त करने के लिए एक-दूसरे की प्रशंसा करके नाम कमाना चाहते थे—उसकी भी होरेम ने गहना का है। होरेम ने लिखा है कि इससे समीक्षा का ह्रास हो रहा था जो कविता के लिए अत्यन्त हानिकारक था, क्योंकि काव्यसज्जन के लिए अचूक नियम और कठोर परिश्रम की आवश्यकता होती है (एपिस्टल्स २२)।

इससे भी अधिक महत्वपूर्ण है आगस्टस को लिखा हुआ पत्र। यहाँ होरेम ने यह मेरे अपने बचाव के लिए डाल में रखी हुई तलवार का काम देगी। फिर मैं तब तक इसका उपयोग नवों नहीं जब तक कि मैं डाकुओं के आक्रमण से सुरक्षित हूँ।" एक 'सम्य-लेखक को क्या करना चाहिए', २१, पृ० ४२।

१—फार पलागिन द सिटी विथ हिथ विट, 'आलोचकों को उत्तर' (११०पृ० ३७)।

२—'जिसका व्यंग्य लेखक को क्या करना चाहिए' (२१), एटकिंस वही, पृ० ५६।

कविता सम्बन्धी नयी मान्यता का समर्थन किया है। पहले उसने काव्य का निरूपण करने में अपनाये जानेवाले गलत मापदण्डों की चर्चा की है। होरेस के अनुसार यदि कोई कवि सो वय का बूढ़ा है तो यह उसकी साहित्यिक श्रेष्ठता की कसौटी कैसे मानी जा सकती है? और फिर महानो या कुछ ही वर्षों पुराने कवियों की गणना किस श्रेणी में की जायगी? आगे चलकर होरेस ने अपने सामयिक लेखकों के सम्बन्ध में अपना आलोचनात्मक मत व्यक्त किया है। होरेस ने बताया है कि उस समय बड़े छोटे और शिक्षित अशिक्षित सभी लोगों के मन में एक ही उत्कण्ठा थी और वह थी कवि बनकर यश प्राप्त करने की। और वह कवि भी कैसा? जिसे धन सम्पत्ति का लोभ न हो—लोभ हो केवल अपनी कविता का। रुखा सूखा खाकर वह संतुष्ट रहता था। यदि कोई नुकसान हो जाता, कोई गुलाम भाग जाता या आग लग जाती तो वह इन बातों को हँसकर टाल देता। वह कभी किसी को धोखा न देता और अपने नगर की सेवा करने में दक्षचित्त रहता। नवयुवकों को अपनी कला द्वारा वह प्रोत्साहित करता तथा दरिद्र और रोगियों को सात्वता देता। होरेस के अनुसार, महान पुरुषों के गुणगान करने तथा वर्जिल और वीरियस की भाँति वीरों की वशीलाय का उच्चारण करने में नयी कविता की सफलता है, और इस काय के लिए ऐसे कवियों की ओर से होरेस ने प्रॉगस्टस जैसे शक्तिशाली और उदारमना व्यक्ति द्वारा सरक्षण की आवश्यकता का समर्थन किया है। यहाँ होरेस उस नयी कविता का समर्थन करता हुआ दिखायी देता है जिसका आदर्श ऊँचा हो तथा प्राचीन यूनानी कविता से जो अनुप्राणित हो। इस कविता का उद्देश्य होगा सम्म्यता का प्रचार करना, ऐसी कविता राज्य का भूषण होगी और उससे राज नीतिनो को बल प्राप्त होगा (एपिस्टल्स २१)।

‘आर्स पोएटिका’ (काव्यकला)

‘काव्यकला’ होरेस की अन्तिम रचना है। यहाँ कविता लिखने (विशेषकर नाटक) तथा कवियों को प्रशिक्षण देने के सम्बन्ध में चर्चा की गई है। सम्भवतः यह होरेस का अन्तिम पत्रकाव्य था जो उसने मित्रता के नाते का प्ररचना सम्बन्धी सलाहदेते हुए कालपुर्नियस पोसो (Calpurnius Piso) को लिखा था। ४७ ई. पत्तियों का यह पत्र पोसो और उसके दो पुत्रों का लिखा गया था जो सम्भवतः भ्रूण है और कवि की मृत्यु के पश्चात् प्रकाश में आया। काव्य-समीक्षा में ग्रस्त के ‘पोएटिक्स’ के बाद इसी का नाम लिया जाता है। यही पत्र ‘काव्यकला’ के नाम से प्रसिद्ध हुआ।

सबप्रथम होरेस ने विषयवस्तु के सम्बन्ध में बताया है कि विषय चाहे कुछ भी हो परन्तु वह सरल होना चाहिए और उसमें अन्तर्विरोध नहीं होना चाहिए। लेखकों

को तेरा विषय चुना था चाहिए जिसका ये निर्गत कर गये, और इस बात का उन्हें नागो समय तक विचार करना चाहिए कि ये उनका भार बढ़ा कर गये या नहीं। जो लोग अपने विषय का गीत प्रसार से चमका करों का पूरा प्रयत्न करता है, उसे उद्युक्त शब्दावलि और प्रोक्त वाक्य विषयक सम्बन्ध में कोई कठिनाई नहीं होती। कविता के सम्बन्ध में होरेम का कथना है कि उगका कवित उत्कृष्ट होना ही पर्याप्त नहीं उसे व्यापक भी होना चाहिए, तथा श्रोता का मन धरमग उगकी ओर घाट्ट हो जाता चाहिए। जैसे मनुष्य का चेहरा मुग्धान के बदले मुग्धान होता है, उसी प्रकार कविता श्रोताओं का प्रत्युत्तर श्रोताओं से देनी है। यदि तुम मुझे दलाना चाहते हो तो पहले मुझे स्वयं दुःख का अनुभव करना होगा।

नाटक के सम्बन्ध में होरेम ने लिखा है कि यदि तुम रसमन्त्र पर कोई ऐसा विषय प्रस्तुत करना चाहते हो जिससे लिए पहले कभी प्रयत्न न किया गया हो और तुम माहसपूर्वक किसी नये चरित्र का निर्माण कर रहे हो तो भ्रत तब उसे धैर्य ही चित्रित करो जग वह शुरु में था—तामजस्य से युक्त। अत्यन्त प्रचलित विषय को मौलिक रूप में प्रस्तुत करना कठिन होता है। मरा उद्देश्य होगा किसी नात विषय को लेकर इतनी कुशलतापूर्वक कविता करना कि कोई भी उससे अनुकरण के लिए लालायित हो उठ, लेकिन फिर भी कठिन परिश्रम के आवश्यक शक्ति न हो। कवि का उद्देश्य आलोचकों में से धुमां प्रहण करना नहीं, बल्कि धुएँ से आलोचकों प्रहण करना है जिससे वह सजीव चित्रों द्वारा हमें चमत्कृत कर सके। कवि क्या ही चरम परिणति को और वृत्तगति से अग्रसर होता है और श्रोताओं को कथानक के बीच इस प्रकार से जाता है मानों वह उन्हें पूरा विदित हो। जो कुछ वह अपने आलोचकों से स्पष्ट नहीं कर पाता उसे वह छिपे देता है। वह अपने कथानक को इस तरह इस्तेमाल करता है, झूठ और सच को इस तरह मिश्रित करता है कि उसके आदि, मध्य और अन्त में एक ही स्वर स्पष्ट होता है। सुनिए मैं और सारी दुनिया आपसे क्या आशा रखती है? यदि आप चाहते हैं कि आपको ऐसे सहृदय श्रोता मिलें जो परदा गिरने तक धान्त बैठे रहें और हृष्य ध्वनि करते रहें तो आपको प्रत्येक युग की विशेषताओं पर ध्यान देना होगा और जो स्वभाव समय की गति के कारण बदल जाते हैं, उन्हें उपयुक्त सौन्दर्य गरिमा से विस्तारित करना होगा।

किसी भी नाटक में, जिसकी माँग हो और जिसे फिर से खेलना हो पाँच धक होने चाहिए—१ कम, न ज्यादा; देवताओं का प्रवेश तब तक न हो जब तक कि कोई ऐसा कठिनाई उपस्थित न हो जाय जो उनके बिना पूरा न हो सके। चौथे अभिनेता का बोलने के लिए अग्रसर नहीं होना चाहिए। सामूहिक गान को अभिनेता के पाठ और उसके कतव्य को उत्साहपूर्वक निभाना चाहिए, तथा बीच में ऐसी कोई बात न करनी चाहिए जो काय का आगे न बढ़ाये, और कथानक के साथ उसकी

स्वभाविक सगति न बैठे। सामूहिक गान को शिवरत्न का पोषक और सत्परामर्शदाता होता चाहिए।

भालोचक के सम्बन्ध में होरेस ने लिखा है—मैं सान के उस परावर के समान बनूँगा जो दूसरों को संज करता है, लेकिन अपने आपको नहीं काटता। इसी तरह यद्यपि मैं कुछ भी न लिखूँ, पर तु मैं लेखक को उसका कृतव्य और उसका दायित्व जरूर सिखा दूँगा। मैं यह बता सकूँगा कि उसे सामग्री कहाँ से प्राप्त हो सकेगी, कौन सी ऐसी बातें हैं जो उस कवि के ढाँचे में ढाल सकेंगी, कौन सी बातें उसकी अपनी हैं। जायगी और कौन सी नहीं, तथा कहाँ उसे गान की प्राप्ति होगी और कहाँ वह गलती करेगा।

उत्तम साहित्य का रहस्य है सद्बिवेक। सुकरात के अनुयायियों की कृतियों में इसके तत्त्व मिल जायेंगे—निर्धन न डीए से उन्हें ग्रहण करो और फिर शब्द स्वाभाविक रूप से स्वयं निस्सृत होने लगेंगे।

कवि का उद्देश्य या तो उपयोगिता होता है, या मनोरंजन करना, अथवा ज्ञान व और उपयोगिता दोनों का सम्बन्ध। तुम्हें चाहे जो अभिप्रेत हो, लेकिन जो तुम कहो मध्य में बहो जिससे तुम्हारे श्रोता उसे शीघ्रता से समझ सकें और ठीक तरह याद रख सकें। अनावश्यक शब्द उभी की सैलानी से उद्भूत होते हैं जिसकी स्मृति में आवश्यकता से अधिक शब्दों का बाध रहता है। उपमास वही आशय प्रदान कर सकती है जो यथार्थ के अधिक निकट हो। तुम्हारे माटक ऐसे न होने चाहिए जिनपर विश्वास करना ही कठिन हो जाय।

कविता चित्रकारी की तरह होती है। कोई चित्र आपको निकट से अच्छा लगता है, कोई दूर से कोई मन्द प्रकाश में अच्छा लगेगा, कोई तेज प्रकाश की पुण्ड्रिक में किसी के प्रति आकषण एक बार होकर रह जाता है, किसी के प्रति बार-बार होता है।

अन्त में पीसी को लक्ष्य करके होरेस लिखता है—यदि वह कभी कुछ लिखे तो सर्वप्रथम भालोचक मायसियस को दिखा ले, फिर अपने पिता को, और फिर मुझे दिखाये और तत्पश्चात् अपनी पाण्डलिपि को अपनी दरार में दस वष तक रख छोड़े। जो बीज अप्रकाशित है उसे तो रद्द किया जा सकता है, लेकिन यदि एक भी शब्द प्रकाशित हो जाय तो उसे वापिस नहीं लिया जा सकता।^१

काव्य-समीक्षा के क्षेत्र में होरेस का स्थान

होरेस ने अपने समय में प्रचलित काव्य समीक्षा का नियम करनेवाली पद्धति का भालोचना की है। उस समय काव्य-समीक्षा का नियम प्रायः व्याकरण के पद्धति

१—आत पोएतिक, पृ० ३६७-४१२।

हृदय में था जो अभ्यास का कार्य करते थे। होरेस ने आँगस्टस को लिखे हुए अपने पत्र-वाक्य में इन लोगों की पुरातनता—प्राचीन रोमा कविता—के प्रति प्रेम का उपहास किया है। होरेस का कथन है कि विचारों की स्पष्टता में प्रभाव का कारण ही इन लोगों की पुरातनता का भाव्य घेना पड़ा। समीक्षा का अर्थ में उक्त मूलानि रोमीशा के मापदण्डों का अनुकरण करने का ही संज्ञा है। होरेस ने अनुभूति का ऊपर जोर प्रयत्न दिया है, लेकिन उसका अर्थ है कि कथन अनुभूति का अर्थ नहीं। कला के लिए उत्तम रूप को आवश्यक माना है। अर्थात् स्वच्छ-शुद्धता का ही जगह शास्त्रवादी कला को यह मुख्य मानता है। कला में रूप का निर्माण करने के लिए सतत मूलानि कविता के अध्ययन पर उतने जोर दिया है। होरेस ने कविता के लिए शब्दरचना को मुख्य माना है और इसके लिए शब्दों का चुनाव और उनसे उचित विधान पर जोर दिया है। होरेस ने बताया है कि किसी श्रेष्ठ रचना के लिए प्रादुर्भावयुक्त शब्दों का प्रयोग न हो, कथन शब्दों का परिभाषन हो तथा गौरव और सामर्थ्य से हीन शब्दों को दूर ही रखा जाय। होरेस ने विभिन्न वाक्य प्रकारों के लिए विभिन्न शब्दों का प्रयोग करने की सलाह दी है। जहाँ सब नाटक के कथानक, चरित्रचित्रण और शैली का सम्बन्ध है, उसने अरिस्टोटल का ही अनुकरण किया है।

होरेस का मानना था कि कविता हममें वीरत्व और विवेक जागृत करती है और इससे हमारे विद्या के लक्षण मानदण्डक व्यतीत होते हैं। कविता को होरेस ने वैभवं वस्तु कहा है और कवि को कला की अधिष्ठाता देवी का अधुतपूर्व गीतों का गायक पुरोहित माना है। उसका कहना है कि कविता में मनोवैद्यों की आदोलित करने की सामर्थ्य हो, आनन्द प्रदान करने की शक्ति हो, धुने हुए आदर्शों पर वह आधारित हो, कला के सिद्धान्तों का उसमें समावेश हो तथा ठोस अथ रचना सामर्थ्य और श्रुतिवत् उसमें विद्यमान हों। यद्यपि होरेस की काव्यगत मायताओं और काव्य-कला सम्बंधी सिद्धान्तों को अंतिम सिद्धांत नहीं कहा जा सकता, फिर भी आधुनिक अंग्रेजी समीक्षा को उसने काफी प्रभावित किया है। फ्रांस के समीक्षक ड्यालो ने होरेस की रचना से प्रभावित होकर ही 'काव्यकला' नामक पुस्तक लिखी जिसका पाश्चात्य आलोचना जगत् में पर्याप्त आदर हुआ।

प्लिनी ज्येष्ठ (२३-७६ ई०)

प्लिनी ज्येष्ठ का पूरा नाम था कैमस प्लिनिप्रस सेकंडस (Caius Plinius Secundus) । वह एक प्रकृतिवादी और विश्वकोश का लेखक था । प्रकृति यानी प्राकृतिक शक्तियों के समूह को ही वह एकमात्र देवता मानता था । उसका कहना था कि शिक्षित और अशिक्षित दोनों इस बात में विश्वास करते हैं कि जिन नक्षत्रों में मनुष्य पैदा हुआ है, वे ही उसके भाग्य विधाता हैं ।

प्लिनी यद्यपि अपने जीवन भर एक सैनिक, वकील, प्रशासनकर्ता और पश्चिम रोम की नौसेना का प्रमुख रहा है, फिर भी आश्चर्य है कि वक्तृत्व-कला, व्याकरण, भाला फेंकना और रोम का इतिहास आदि विषयों पर उसने ३७ पुस्तकें लिखीं । उसके विश्वकोश में इस भूमण्डल पर पायी जानेवाली ऐसी कोई भी चीज नहीं होगी जिसका विवरण यहाँ न दिया गया हो । ४७३ लेखकों की २००० पुस्तकों के आधार से किये गये २० हजार विषयों का यहाँ विवेचन है ।

प्लिनी को पढ़ने लिखने का बहुत अधिक शौक था । रात रातभर बिना सोये वह पढ़ता लिखता रहता । रात को एक या दो बजे उठकर वह लिखना प्रारंभ कर देता । सूर्योदय के पूर्व ही वह राजा के दरबार में उपस्थित हो जाता । जो कुछ कामकाज वहाँ उसे बताया जाता, उसे पूरा करके घर लौटता और फिर लिखने-पढ़ने में जुट जाता । दुपहर को घाड़ा बहुत आराम करता, लेकिन इस समय कोई पुस्तक उसे पढ़कर सुनायी जाती । उसके बाद स्नान करने वह हल्का-सा नाश्ता करता और कुछ समय के लिए आराम करने चला जाता । सत्यश्चात् दुपहर का भोजन करने के समय तक पढ़ता रहता । जो पुस्तक उसे पढ़कर सुनायी जाती, उसके नोट्स से लेता । स्नान के समय को छोड़कर अपने बाकी के समय में—वेस-भासिण कराते समय भी—वह कुछ न कुछ पढ़ता रहता, सुनता रहता अथवा बोलकर लिखवाता रहता ।

केवल प्राकृतिक इतिहास के अध्ययन से ही वह संतुष्ट न था दार्शनिक बनने की भी उसकी अभिलाषा थी । अपनी रचनाओं में उसने अनेक स्थानों पर मानव-जीवन-संबंधी टीका टिप्पणियाँ लिखी हैं । मनुष्यों की अपेक्षा पशुओं के जीवन को बेहतर बताता हुआ वह लिखता है पशु कभी मानप्रतिष्ठा, धन दोलत, महत्वाकांक्षा अथवा मृत्यु के बारे में विचार नहीं करते । बिना सिखाये हाँ वे सीख जाते हैं, उन्हें पाशाक पहनना और टीम टाम करना पसंद नहीं अपनी जाति के विरुद्ध वे कभी युद्ध नहीं ठानते । धन की खोज मानव का सुख प्राप्ति के लिए भयंकर सिद्ध हुई है, इससे कुछ लोग आलसी बन गये और कुछ की काम करते-करते सारी जिंदगी

धीत गई। जमींदार और किसान इसके उदाहरण हैं। लोहे के बारे में उसने लिखा है—“वह चाहता था कि लोहे की खोज न की जाती तो कितना धन्य होता। इससे युद्धों की भीषणता बढ़ गयी है जिससे मनुष्य अधिक त्वरित गति से मृत्यु के मूल में पहुँच जाता है। लोहे के पर लगा कर हमने उसे उड़ना सिखा दिया है।”

प्लिनी ने प्राचीन चित्रकला, मूर्तिकला उद्योग घरे और रस्म रिवाजों का भी विस्तार से वर्णन किया है। उसके लेखों में बहुत सी धेतुकी बातें भी दिखाई दे जाती हैं। जैसे, यदि कोई उपवासा भ्रामरी किमी साँप के ऊपर दूक दे तो साँप की मृत्यु हो जाती है, तथा यदि मासिक धर्म को प्राप्त कोई स्त्री बीजों को छू दे तो वे अपनी उत्पादन शक्ति खो बैठते हैं, जिस वृक्ष के नीचे वह बैठती है उसके पत्ते गिरने लगते हैं, उसकी नजर से इम्पात की धार भौंथरी हो जाती है, हाथी दाँत की धमक नष्ट हो जाती है तथा मधुमक्खियों की मृत्यु हो जाती है। इन्हीं सब बातों को देखकर बिलब्यूराष्ट ने उसकी ‘नैचुरल हिस्ट्री’ (प्राकृतिक इतिहास) नामक रचना को ‘रोमी भ्रमानता का एक स्थायी स्मारक’ कहा है। वस्तुतः तत्कालीन अधविश्व-में ‘बिलब्यूराष्ट बलीकुल्य ग्रन्थ’ या ‘पाटु-टोटेके’ से जीवोपेयी को स्वस्थ करना आदि विधियों का ही उसने अधिकतर वर्णन किया है, जिसमें कि उसका विश्वास था।

प्लिनी कनिष्ठ (६१-११३ ई०)

प्लिनी कनिष्ठ का पूरा नाम है पब्लिअस सिसीलुस सेकण्डुस (Publius Caecilius Secundus) । प्लिनी ज्येष्ठ का भतीजा होने का उसे गव था । प्लिनी ज्येष्ठ ने उसे अपना इत्तक पुत्र बनाकर रखा था । विण्टीलियन से रोम में उसने शिखा पाई । धनी होने के साथ वह उदार धृति का था और अपने मुवक्तियों से मुकदमा लड़ने की फीस तक नहीं लेता था ।

प्लिनी यह सिखकर लोगों का मनोरंजन किया करता । प्रारंभ में उसने यूनानी ट्रेजेडी-नाटक लिखे और तत्पश्चात् कविता । अपने महत्त्वपूर्ण पत्रों का प्रकाशन भी उसने किया जो काफी लोकप्रिय हुए । अपने किसी मित्र का भोजन निमंत्रण स्वीकार करने हुए उसने लिखा था कि यदि भोजन करते समय दशन-सम्बन्धी चर्चा हो और उसे जल्दी ही लौटने की छुट्टी मिल जाय तो ही वह निमंत्रण स्वीकार कर सकेगा । अपनी कांति को स्थायी बनाने के लिए वह बहुत उत्सुक था । उसका कहना था कि यदि कोई दूसरे के गुणों की प्रशंसा करता है तो निश्चय ही वह भी गुणी है । लोगों को वह इपसा बज देता, उन्हें पुरस्कार बाँटता और अपने मित्रों की कम्पार्मेंटों के लिए घर की तलाश भी कर देता था । अपनी कमाई का विवाह करते समय जब उसका गुरु विवण्टासियन उचित दहेज न दे सका तो उसने अपने पास से दहेज का प्रबंध किया । अपने सभी-साथियों को भी वह बहुत सा इपसा देता और सावजनिक कार्यों में दिल खोलकर व्यय करता था ।^१

प्लिनी कनिष्ठ के दिलचस्प पत्र (६६-११३ ई० के बीच लिखे हुए) अनेक दृष्टियों से उल्लेखनीय हैं । विण्टीलियन का शिष्य होने के कारण अपने समय के अनेक साहित्यिक विद्वानों से उसकी मित्रता थी और साहित्यिक गोष्ठियों में उसका बहुत नाम था । गोष्ठियों में सम्मिलित होनेवाले सदस्य सावजनिक स्थानों में कविता पाठ करते और भाषण देते । रोमन सम्राट् से भी उसका परिचय था । इन्हीं सब बातों से उसके पत्रों में तत्कालीन रोम का साम्राजिक, राजनीतिक और बौद्धिक चित्र प्रतिबिम्बित होता है । इनका साहित्यिक मूल्य भी कम नहीं है । साहित्यिक शैली के सन्दर्भ में जहाँ-तहाँ विचार व्यक्त किये गये हैं । शैली को सुधारने के लिए सर्वोत्कृष्ट लेखकों का अनुकरण करने का आदेश दिया गया है, यद्यपि इन लेखकों में केवल दिमोस्थनीस, सिसरो और कालवुस (Calvus) का ही उल्लेख है । सावधानीपूर्वक विचारों की कमबद्धता, भलकारी का कौशल और भस-

घटता के परिवर्जन पर जोर दिया गया है, क्योंकि प्लिनी के अनुसार, कवय पद-विन्यास ही पर्याप्त नहीं है। शली को शिखर बनाने के लिए उसने यूनानी ग सटिन और सैटिन से यूनानी भाषा में अनुवाद करने तथा लघु कविताएँ लिखने का सिफा रिश की है। किमी जान को मेष में बठने को ध्येना उसे विस्तार में लिखने को यह अधिक पसन्द करता है—जैसे किमी ठोस पदार्थ का चौकार बनाने के लिए उसे बार बार सोहे से पीटना पड़ता है। अतएव जितना ही अधिक विस्तारपूर्वक किसी बात को कहा जायगा, उतना ही उसमें गौरव और सौंदर्य प्राप्त होगा। शली में रंग और प्रोज आनन्दक बताया गया है, भले ही ऐसा करने में अभिव्यक्ति में कुछ यथायथा भा जाय। वाकपटुता को पूर्ण स्तब्धता मिलनी चाहिए, तथा कोई महान् वक्ता अपनी अनुभूति से अनुप्राणित होकर ऊँची उड़ान भर सकता है। वक्ता की सुलना रस्ती पर खेल करनेवाले नट से की गई है जो नीचे गिरने का खतरा मोल लेकर भी अपना खेल दिखाता है। यदि रस्ते पर चलने की बजाय वह जमीन पर चले, तो अवश्य ही उस गिरने का डर नहीं रहेगा लेकिन ऐसा करने में कोई विशेषता नहीं रह जायगी, और यदि कोई रेंगकर चले तो न गिरने के कारण उसे कोई श्रेय, नहीं मिल सकेगा। मतलब यह कि अपने पूर्ववर्ती लेखकों से मनोभाव ग्रहण कर अपनी रचना को साहसपूर्वक प्रस्तुत करना चाहिए। उसके अनुसार, किमी की रचना में जो सौंदर्य और भव्यता देखने में आती है, वह खतरा लेकर लिखने से ही आई है। निष्पाद्यत्मक समीक्षा के संबंध में प्लिनी का मत है कि प्रत्येक कविता का अपनी अपनी श्रेणी और विशेषता के अनुरूप मूल्यांकन किया जाना चाहिए। किमी दूसरे कलाकार की कृति का सही मूल्यांकन करने की योग्यता रखनेवाले को ही कलाकार कहा जा सकता है।

प्लिनी जनिष्ठ के पत्रों के समीक्षासंबंधी उल्लेखों से उसकी व्यापक और उदार साहित्यिक अभिरुचि का पता लगता है, यद्यपि कलात्मक सूक्ष्मताओं को ध्यान में वह सफल न हो सका। उसने प्रकृति से संबंध स्थापित कर कलात्मक प्रेरणा को मुख्य बतते हुए समीक्षा में सौंदर्य-सत्त्व को प्रतिष्ठित किया है, लेकिन जहाँ तक वास्तविक साहित्यिक समीक्षा का प्रश्न है उसके संबंध में उसने दिशा का निर्देश नहीं किया।

फिर भी साहित्य के अध्ययन की दृष्टि से यह काल महत्त्वपूर्ण रहा। फ्रेंच इतिहासकार बुसाय (Boussier, १८२३-१९०८) के शब्दों में "ऐसा अन्य कोई काल नहीं जिसमें इतनी अधिकता से साहित्य के प्रति अनुराग दिखाई देता हो।"^१

१—एट्रि स वही, पृ० ३०३ ८

२—विल ह्यूराएट, वही, पृ० ४४० ।

क्विण्टीलियन (३५-९५ ई०)

क्विण्टीलियन स्पेन का निवासी था जिसका जन्म लगभग ३५ ईसवी में हुआ था। उसका पिता रोम का सफल वक्ता था, जिसे क्विण्टीलियन को वक्तृत्वशास्त्र का अध्ययन करने के लिए रोम भेजा गया। अध्ययन समाप्त करने के पश्चात् क्विण्टीलियन ने रोम में एक स्कूल खोल दिया जहाँ वह २० वर्ष तक अध्यापन करता रहा। वक्तागत में भी उसने नाम कमाया था। बड़ी उम्र में उसकी शादी हुई। उसके दो पुत्र हुए लेकिन उसकी जीवित अवस्था में ही उसकी पत्नी और दोनों पुत्र चल बसे। नौकरी से अवकाश ग्रहण करने के पश्चात् उसने 'वक्तृत्वशास्त्र का ह्रास' (De 'ausis Corruptae oloquentiae = द कौजिस कोरुप्ताए एलोक्वेंशिया) और 'वक्ता की शिक्षा' (Institutio Oratoria = इन्स्टिट्यूटिस ओरतोरिया) नाम की पुस्तकें लिखीं। पहली पुस्तक आजकल उपलब्ध नहीं है। दूसरी पुस्तक उसने अपने पुत्र के मातृशिक्षण के लिए लिखी थी जिसके कारण उसे पर्याप्त प्रशंसा मिली। इस पुस्तक को क्विण्टीलियन ने दो वर्ष में समाप्त किया था। उसने लिखा है—

"मैंने सोचा कि यह पुस्तक मेरे पुत्र की विरासत का बहुमूल्य भण्ड होगा—उस पुत्र की जिसकी योग्यता इतनी अद्भुत है कि उस योग्यता ने उसके पिता की प्रतिशय चिन्तापूर्वक इस कार्य को हाथ में लेने के लिए बाध्य किया। रात और दिन इसके ढाँचे को मैं तैयार करता रहा और इसे शीघ्र ही समाप्त करने के लिए उत्सुक रहा जिससे कि काल का गति के कारण मेरा कार्य अधूरा ही न रह जाय। तब अचानक ही दुर्भाग्य ने मुझे पराग्रस्त कर दिया फलतः अपने परिश्रम की सफलता से जिनना मान द भव मुझे होता है उतना और विसा को नहीं। मुझे एक दूसरा वियोग सहन करना पड़ गया है। अब वह व्यक्ति सदा के लिए विद्युष्ट गया है जिससे मुझे बड़ी बड़ी आशाएँ थी और मैं सोचा करता करता था कि बुढ़ापे में उससे मुझे सुख मिलेगा।^२

१—एच० ई० बटलर द्वारा अनुदित, चार भागों में, पहला भाग (दूसरा संस्करण, १९३३), दूसरा भाग (दूसरा संस्करण, १९३६), तीसरा भाग (दूसरा संस्करण, १९४३) चौथा भाग (दूसरा संस्करण, १९३६), व लोएव वक्तासिकस साइजेरी, लंदन। इस रचना को दसवीं पुस्तक बाल्यु० पीटसन के नोटस द्वारा आवसफीड से १८८१ में प्रकाशित हुई है।

२—६, सूमिका, १-२, पृ० ३७३।

वक्तृत्वकला सम्बन्धी विरोधी मान्यताएँ

इस मूल में साहित्यिक विचारों के सम्बन्ध में काफी गड़बड़ी फैली हुई थी। इस समय की मुख्य समस्या थी वक्तृत्वकला और गद्य शैली को उन्नत बनाना। क्विण्टीलियन ने अपनी प्रथम पुस्तक की भूमिका में बताया है कि उसने मित्रों ने उससे वक्तृत्वकला के विषय में स्पष्ट और निश्चित भागदशन करने का आग्रह किया और उसने अपने मित्रों के आग्रह को शिरोधार्य किया, क्योंकि उन दिनों वक्तृत्वकला के सम्बन्ध में परस्पर विरोधी इतने मत प्रचलित थे कि कुछ निश्चय कर सकना कठिन था।^१ ऐसी हालत में क्विण्टीलियन ने वक्तृत्वकला सम्बन्धी केवल शास्त्रीय धर्मा न करके रचनात्मक सुभाव प्रस्तुत किये।

वक्ता की शिक्षा

सबप्रथम क्विण्टीलियन ने निपुण वक्ता के लिए समुचित शिक्षा की आवश्यकता बताई। उसने कहा कि वक्ता के जन्म लेने के पहले से ही उसकी शिक्षा आरम्भ हो जानी चाहिए। उसे पालनेवाली माय एक आदर्श माय होनी चाहिए जो शब्दों का शुद्ध उच्चारण कर सके। उसके माता पिता उच्च शिक्षा प्राप्त व्यक्ति होना चाहिये। उसके साथी-सगी तथा हमेशा साथ रहनेवाले शिक्षक सुयोग्य होने चाहिए जिससे कि उसे शुद्ध भाषण और शिष्ट आचार व्यवहार की शिक्षा मिल सके।^२ क्विण्टीलियन का कथन है कि एक ही पीढ़ी में सुशिक्षित और सुसम्पन्न दोनों का होना असम्भव है। सज्जनता वक्ता का प्रथम गुण स्वीकार किया गया है। वक्तृत्व की प्रसाधारण योग्यता को महत्त्व न देकर उसकी सच्चरित्रता पर ही उसने विशेष जोर दिया है।^३ उसका कथन है कि वक्तृत्वकला शब्द भाषण की एक कला है और जो व्यक्ति सदाचारी नहीं, वह अच्छा भाषण नहीं दे सकता।^४

क्विण्टीलियन ने सिसरो को 'रोमन वक्ताओं का राजकुमार'^५ और वक्तृत्वकला को 'सारी दुनिया की रानी' बताते हुए उसका उन्नति के लिए साहित्य के प्रतिरिक्त, संगीत ज्यामिति और ज्योतिष आदि के ज्ञान की तथा अपने विचारों को शब्दों में अभिव्यक्त करने की महान्तरम शक्ति की आवश्यकता का प्रतिपादन किया

१—१, भूमिका, १-२, पृ० ५।

२—'वक्ता की शिक्षा' (११) में वक्ता की प्राथमिक शिक्षा का विवेचन किया गया है, देखिए पृ० २१-२५।

३—वही, ६-१०, पृ० ६, ११।

४—वही, २, १५, ३४ पृ० ३१५।

५—८, ६, ३०, पृ० ३१६।

है।^१ अध्ययन के प्रतिरिक्त, इस बात पर भी जोर दिया गया है कि भावी वक्ता को एकान्त जीवन का सेवन न कर बचपन से ही समाज में मिस जुलकर रहना चाहिए,^२ उसकी स्मरण शक्ति अच्छी होनी चाहिए।^३ वक्ता में नैसर्गिक प्रतिभा को आवश्यक स्वीकार करते हुए कला को प्रवृत्ति पर आधारित कहा गया है,^४ नैसर्गिक प्रतिभा के बिना वक्तृत्वकला सम्बन्धी नियम कायकारो नहीं हो सकते। अथ नैसर्गिक वस्तुओं में सुस्वर, भज्यून केकड़े, सुस्वास्थ्य तथा सहनशक्ति और शिष्टता की आवश्यकता है।^५

भावी वक्ता तैयार करने के लिए सुयोग्य शिक्षकों की अत्यन्त आवश्यकता है। शिक्षक को सदाचारी होना चाहिए, उसमें इतनी योग्यता हो कि वह बड़े अनुशासन द्वारा विद्यार्थियों को नियंत्रण में रख सके।^६ शिक्षक का वक्तव्य विद्यार्थी को केवल वक्तृत्वकला की शिक्षा देना ही नहीं, उसे सदाचरण सिखाना भी है।^७ नीरम शिक्षक को शिक्षा देने के अयोग्य कहा गया है।^८ शिक्षा के हित में अध्यापक और विद्यार्थी के बीच सहानुमतिपूर्ण सम्बन्धों का होना आवश्यक है।^९

वक्तृत्वशैली की समीक्षा

उन दिनों के शैलीकार सीधी सादी बोधगम्य भाषा के स्थान पर अलंकार और आढम्बरपूर्ण भाषा के पक्षपाती थे और वे किसी बात को बड़ा-बड़ाकर बोलना पसन्द करते थे। इस सम्बन्ध में विक्टोरियन ने प्राचीन लैटिन लेखकों की गौरवपूर्ण समझ शब्दावली और नाटकीय विन्यास के प्रति सावधानी का, तथा सक्षिप्त व्यंग्याक्षिप्त की साहित्य-सज्जन का एकमात्र शुण्ठ स्वीकार करनेवाले सामयिक लेखकों की कृत्रिम शैली का उल्लेख किया है।^{१०} उसने लिखा है—'शब्दों के प्रति तीव्र मोह के कारण, जिस बात को सीधी सादी सरल भाषा में कहा जा सकता है, उसकी

१—बही १, १२, १८, पृ० १६६, १ १०, १, भूमिका १७, पृ० १५।

२—१ २ १८, पृ० ४६।

३—१, ३, १, पृ० ५५।

४—तुलना कीजिए पोष के मत से— कला के नियम प्रकृति के नियम हैं, कला अध्यवस्थित की हुई प्रकृति है।"

५—१, भूमिका २६ २७ पृ० १६, २ १७ ६, पृ० ३२६।

६—२, २, २-४, पृ० २११ २१२।

७—२ ३ १०, पृ० २२३।

८—२, ४ ८, पृ० २२६।

९—२ ६, ३, पृ० २७३।

१०—१, = ८-६, पृ० १५१।

हम व्याख्या करने लगते हैं, जो बात हम काफी विस्तार से कह चुके हैं उसे दुहराने लगते हैं जहाँ एक शब्द से काम चल सकता है, वहाँ शब्दों का ढेर लगा देते हैं तथा सोपी सादी भाषा का प्रयोग न कर उसे सांकेतिक बना देते हैं। पतनोमुस बवियों के अलवार और रूपक ग्रंथों पर हम समझते हैं कि हम अत्यंत प्रतिभाशाली हो गये हैं, और हमारा तात्पर्य समझने के लिए दूसरों में प्रतिभा की आवश्यकता है।^१ थिएरॉटिलियन ने इसके लिए तत्कालीन बक्ताओं और शिक्षकों का उत्तरदायी ठहराते हुए कहा है कि दोनों ही अपने वक्तव्य से व्युत्पन्न हो गये हैं। बक्ता लोग दूसरों की आलोचना करना तथा आलोचना के सिद्धांत और व्यवहार के सम्यक् धर्म दूसरों को उपदेश देना अपना हक समझते थे, तथा केवल विचार और वाच्य प्रधान विषयों तक अपनी प्रवृत्तियों को वे सीमित रखते थे। अपने काम से असंतुष्ट साहित्य के शिक्षक भी दूसरों की आलोचना तथा विचार सम्बंधी विषयों का और ही अधिक आकृष्ट थे।^२

शैली का स्वरूप

थिएरॉटिलियन के अनुसार, वक्तृत्व शैली का सबसे प्रमुख गुण है स्पष्टता।^३ शब्दों के प्रीचित्य का होना इसमें आवश्यक है, शब्दों का क्रम सरल होना चाहिए। ऐसा न हो कि दीर्घकाल तक निष्कप का पता ही न चले। वक्तृता में न किसी चीज का कमी हो और न निरर्थक बातों की भरमार।^४ वक्तृत्वकला के लिए पाँच बातें आवश्यक हैं—(१) सबसे पहले, वक्ता के मन में उसकी वक्तृता का उद्देश्य स्पष्ट हो (२) अवलोकन, ध्वेयण और अध्ययन के आधार पर समुचित सामग्री का सकलन किया जाय जिससे कि उद्यामिति की भाँति^५, प्रत्येक अक्ष अपने अपने स्थान पर ठीक बैठ जाय, (३) सुव्यवस्थित वक्तृता में भूमिका, प्रस्ताव प्रमाण, खण्डन मण्डन और निष्कर्ष का होना आवश्यक है जिससे कि समुचित शैली द्वारा भावों की अभिव्यक्ति की जा सके, (४) यदि भाषण देने के पहले उसे कठस्थ करना हो तो उसे लिख लेना चाहिए, अथवा अवस्थित रूप से याद रही हुई बातों के कारण धाराप्रवाह शैली में वाचा उपस्थित हो सकती है, (५) किसी प्रवचन की भाँति अपने मन के भावों

१—८, भूमिका, २४-२५, पृ० १८६ १६१।

२—२ १, १-२ पृ० २०५ तथा दक्षिण १० ११, १४, पृ० ५०३, १, ८ २१, पृ० १५७ २ १० ३ पृ० २७३।

३—२, ३, ८, पृ० २२१।

४—८, २, २२, पृ० २०६।

५—१, १०, ३४ आदि पृ० १७७।

को यथोचित रूप से प्रतिपादन करते समय भावावेश का होना आवश्यक है जिससे हम वाकपटु बन सकें। अनेक वक्ताओं का विश्वास है कि अपनी 'बाँहों को ऊपर उठाकर, खींचने और चिल्लाने से, जोर जोर से श्वास लेने से विक्षिप्त का भाँति सिर हिलाने से, हाथों को पटकने से, पाँव जमीन पर मारने से तथा जघाघो, छाती और सिर को पीटने से, वे श्रोताओं के अश्वत्थारमय हृदय में सीधे प्रवेश पा सकते हैं। मतलब यह कि वक्तापण अपने भाषण का प्रत्येक वाक्य और प्रत्येक अवतरण प्रभावशाली बना देने की खोज में रहते हैं। लेकिन क्विण्टीलियन ने वक्तृता के सभ्य भावावेश और कल्पनाशक्ति को ही मुख्य माना है।^१ होरेस और लाजाइनस की भाँति यहाँ भी यही स्वीकार किया है कि श्रोताओं या पाठकों के मन में भावावेश उत्पन्न करने के लिए आवश्यक है कि स्वयं वक्ता या लेखक भी उन भावावेशों की अनुभूति प्राप्त करें।^२ इस सम्बन्ध में क्विण्टीलियन का निम्न वाक्य ध्यान देने योग्य है— 'शीघ्रता से लिखो और तुम अच्छी तरह नहीं लिख पाओगे, लेकिन यदि तुम अच्छी तरह लिखो तो शीघ्रता से लिख सकोगे।'^३

कहा जा चुका है कि स्पष्टता वक्तृत्वकला का सर्वप्रधान गुण है। उसके पश्चात् लाघव, सौंदर्य और भोज का होना आवश्यक है। जहाँ तक शैलीगत स्पष्टता विशदता और सरल अभिव्यक्ति का सम्बन्ध है, क्विण्टीलियन ने थिस्टोटल का ही अनुकरण किया है। उसका कथन है कि शैली में उही शब्दों का प्रयोग किया जाना चाहिए जो दूर-वधी न होकर सरलता और वास्तविकता का प्रभाव पैदा करें, क्योंकि शब्दों को अत्यन्त सावधानीपूर्वक जोड़ तोड़कर उनके द्वारा जो कला की अभिव्यक्ति का जाती है, वह अपने उद्देश्य में सफल नहीं होगी।^४ क्विण्टीलियन के अनुसार, शब्दों में इतनी स्पष्टता होनी चाहिए कि सूय की किरणों का भाँति, श्रोता के सामने मस्तक होने पर भी, वे उसके मस्तिष्क में घुसते चले जायें।^५ अच्छी तरह भाषण देने और अच्छी तरह लिखने में यहाँ कोई भौतिक अंतर नहीं माना गया।^६ उनसे लिखा है कि बोलने अथवा लिखने का उद्देश्य श्रोता अथवा पाठक को केवल समझाना ही नहीं, बल्कि ऐसी स्थिति पैदा कर देना है जिससे कि श्रोता या पाठक का वक्ता या लेखक की बात को बरबस समझना पड़े।^७

१—३, ३ पृ० ३८३ ६१, २ १२ ६ १०, पृ० २८७, ८, ५, १३, पृ० २८६।

२—६ २, २६ २६ पृ० ४३१ ३३।

३—१० ३ १० १६ पृ० ६७ १०१ ३।

४—८ सूत्रिका २३ पृ० १८६।

५—८, २, २३, पृ० २११।

६—१२ १०, ५२, पृ० ४७६।

७—८ २ २४, पृ० २११।

शैली के भेद

शैली के यहाँ तीन भेद बताये हैं—सरस शैली, भव्य और सशक्त शैली तथा बीच की असकृत शैली। प्रथम शैली का उपयोग शिक्षा देने के लिए दूसरी का भावावेशों को आन्दोलित करने के लिए और तीसरी का श्रोताओं का मनोरंजन करने के लिए होता है।^१ तीसरी शैली में बहुधा रूपक तथा आकषक अलंकारों का समावेश रहता है। मन को भुग्न करनेवाले अप्रासंगिक वचनों के कारण इस शैली में मादय दृष्टिगोचर होता है, इसमें लय उत्पन्न हो जाती है और विचार करने से इनम बड़ा आनन्द आता है। इस शैली का प्रवाह कोमल रहता है—एक नदी की भाँति जिसमें स्वच्छ जल भरत हुआ हो और जो दानों और हरे भरे किनारों से घेष्टित है।^२

असकृत शैली के सम्बन्ध में क्विण्टीलियन ने काफी विस्तारपूर्वक लिखा है। उसका कथन है कि यदि कोई वक्ता यथायथा और स्पष्टतापूर्वक अपने विचारों को प्रकट करता है तो वह केवल थोड़ी बहुत प्रशंसा का पात्र होता है, जब कि असकार-पूर्ण शैली को अपनातेवाले वक्ता को विशेष यश मिलता है।^३ इसी तथ्य को ध्यान में रखकर उपमा आदि अलंकारों को आवश्यक बताया गया है। उदाहरण के लिए, क्विण्टीलियन ने कहा है कि उपमाओं की सहायता से कोई भी विषय हमारी भाँखा के सामने स्पष्टतया उपस्थित हो जाता है, लेकिन य उपमाएँ दुर्बोध और अनात न होनी चाहिए।^४ शैली की उत्कृष्टता के लिए रूपक, व्योक्ति, वाक्यान्तकार, अपरात्य अलंकार अत्युक्ति अलंकार और व्यंग्योक्ति आदि का भी प्रतिपादन किया गया है, इनमें रूपक का सर्वोपरि स्थान है।^५ लेकिन अतिशय असकृत शैली का क्विण्टीलियन ने विरोध किया है। उसका कहना है कि इससे केवल शैली का सीढ़म ही नष्ट नहीं होता, वरन् विषय का अभिव्यक्ति विगृहीत हो जाती है, समस्त वाक्य इधर उधर बिखर जाते हैं और विसंगति दिखाई पड़ने लगती है। इस प्रकार का शैली का प्रभाव ऐसा ही होता है जैसा घुँरे में से चिनगारियाँ निकल रहा हों—द्विपर अग्नि में से स्पष्ट दिमागी देनेवाला देदीप्यमान प्रकाश न हो।^६ तात्पर्य यह है कि शैली को आकषक बनाने के लिए क्विण्टीलियन ने अलंकारों को महत्त्वपूर्ण माना

१—नितरों में भी ये ही शक्तियाँ स्वीकार की हैं।

२—१७ १० ५८-१० ५० ५८३-८५।

३—८, ३ १ आदि ५० २११-१३।

४—८, ३, ७२-७३, ५० २५१।

५—८ २, ६ ५० ११६।

६—८ ५ ७६ ५० २८७।

है, वगैरें कि उनकी भक्ति न हो जाय । अलवारों के कारण सामान्यतया प्रयोग में आनेवाली जैसी न नवीनता आती है भाषा में उबरा शक्ति पैदा होती है प्रति दिन बोली जानेवाला भाषा का यकान से हमें राहत मिलती है, तथा भाषा श्रेष्ठ और उदात्त सत्य की वाहक बन जाती है । फिर भी अलवारों को ही उसने सब कुछ स्वीकार नहीं किया । क्विण्टीलियन का कथन है कि आलवारिक भाषा का इतना प्रचार हुआ कि आगे आनेवाली पीढ़ी उसका इतना अधिक अनुकरण करने में लग ग^१ कि सामान्य सी बात भी अलहन शैली में व्यक्त की जाने लगी । ऐसी हालत में क्विण्टीलियन द्वारा इस शैली का विरोध किया जाना स्वाभाविक था ।^२

साहित्यिक समीक्षा

वक्ता के लिए दो बातें आवश्यक हैं—पहली शुद्ध भाषण और दूसरी कवियों की 'याख्या' । लेकिन इससे भी अधिक महत्वपूर्ण है लेखन और वक्तृत्वकला का सम्बन्ध । क्विण्टीलियन का मानना है कि सही तौर पर किया हुआ पठन-वाठन हमें काव्य की व्याख्या तक पहुँचाने में मदद करता है । मतलब यह है कि इससे हम साहित्यिक समीक्षा की ओर प्रसन्न होते हैं ।^३ अपनी 'वक्ता की शिक्षा' नामक पुस्तक में लेखक ने वक्ता बनने के इच्छुक व्यक्तियों के लिए पाठ्यक्रम की एक रूपरेखा प्रस्तुत की है जिससे कि विविध विषयों की ज्ञानप्राप्ति द्वारा वे अपनी वक्तृत्व शैली को प्रभावशाली बना सकें (११०) । सात्यय यह कि क्विण्टीलियन वक्ता के लिए साहित्य के अध्ययन को आवश्यक मानता है । उसकी मायता है कि हर प्रकार के साहित्य में—चाहे वह गद्य हो, चाहे पद्य—अपनी अपनी विशेषता रहती है ।^४ तत्पश्चात् वह क्लासिकल युग के यूनानी और रोमन साहित्य का समीक्षात्मक सार प्रस्तुत करता है ।^५ अध्ययन पर जोर देते हुए उसने कवियों, इतिहासवेत्ताओं, वक्ताओं और दाशनिकों के साहित्य को पढ़ना आवश्यक बताया है ।^६ कविता के पाँच विभाग किये गये हैं—महाकाव्य, गीतिकाव्य कॉमेडी, ट्रैजेडी, शोकगीत और व्यंग्य-काव्य । यूनान के आदिकवि होमर से लेकर वह अपने समकालीन कवियों तक की आलोचना करता है । होमर को समुद्र की उपमा देते हुए क्विण्टीलियन ने उसे ज्ञान का स्रोत बताकर वक्तृत्वकला के प्रत्येक क्षेत्र में स्फूर्तिदायक आदर्श माना है । हेसियोड की 'द विद्योगोनी' को नामों

१—६ ३, १ पृ० ४४३ ।

२—६ १ १२ पृ० ३५५ ।

३—१, ४ २-३, पृ० ६३ ।

४—१० २, २२, पृ० ८७ ।

५—१०, १ पृ० ३-७५ ।

६ यही पृ० १७-४६ ।

से भरपूर बताकर उसे बीच की शली के सेतकों में प्रमुख कहा गया है। गीतिवाक्य के रचयिताओं में वाक्यविन्यास विचार और भाषा की दृष्टि से पिछार को सर्वोत्कृष्ट माना गया है। प्राचीन कमिडी की सशिक्ष चर्चा करते हुए क्विण्टिलियन ने थरिस्तोकनीस यूगोलिस और नैतिनोस (५१६-४२२) को श्रेष्ठ बताया है। नवीन कामेडी के लेखकों में मीनाण्डर का उल्लेख है। ट्रेजडी को प्रागे जाने-गलों में एस्क्विलस और उसे पूखुना की ओर से जानेवालों में सोफोक्लीस और यूरिपाइडिस का उल्लेख नीय कहा है। इस प्रसंग में सोफोक्लीस का शली को अधिक उदात्त तथा यूरिपाइडिस की शली को वक्तृता के योग्य कहा है, यूरिपाइडिस को वरुण रस के चित्रण में श्रेष्ठ बताया गया है। शोकगीत और व्यंग्य काव्य के रचयिताओं में क्रमशः कैलिमैकस और लुसिलिअस को श्रेष्ठ कहा गया है।^१

रोमन महाकाव्यों के प्रणेता कवियों में वर्जिल को सबप्रथम माना गया है। यूनानी कवि होमर को क्विण्टिलियन ने अधिक प्रतिभाशाली और रोमन कवि वर्जिल को श्रेष्ठतर कलाकार स्वीकार किया है। शोक गीतों की रचना में रोम के कवियों को यूनानी कवियों का प्रतिस्पर्धी कहा है। व्यंग्य काव्य में भी रोमन कवि यूनानी कवियों से बड़ जाते हैं। गीति काव्य में यूनानी कवि होमर को ही उसने सबश्रेष्ठ माना है। ट्रेजेडी में अक्लूस (Accius) और पकुव्यूम (Pacuvius) की प्रशंसा की गई है। जहाँ तक कमिडी का सम्बन्ध है क्विण्टिलियन के अनुसार रोमन साहित्य बहुत पिछड़ा हुआ है, इसलिए रोमन लेखकों के साहित्य में यूनानी लेखकों जसा माधुर्य और लोच नहीं आ सका।^२

इन प्रकार हम देखते हैं कि क्विण्टिलियन के लेखों में साहित्यिक मूल्यांकन उतना नहीं मात्तूम होता जितना कि शली सम्बन्ध विरलेण।^३ वक्तृत्वकला की शिक्षा से सम्बन्ध रखनेवाले अमुक लेखकों का ही यहाँ मूल्यांकन किया गया है।

वक्तृत्वकला और कविता

वक्तृत्वकला और कविता इन दोनों में वक्तृत्वकला को ही श्रेष्ठ बताया गया है। वक्ता को हर बात में विशेषकर जहाँ तक भाषा के स्वातन्त्र्य और प्रभावकारि के प्रयोग का प्रश्न है कवियों का अनुकरण नहीं करना चाहिए। यहाँ कविता को दिखावे की वक्तृत्वकला बताते हुए कहा है कि कविता का उद्देश्य केवल आनन्द प्रदान करना है—ऐसा आनन्द जिसे वह केवल असत्य का ही नहीं बल्कि अविश्वसनीय बातों का

१—यही, पृ० १८-४१, ५३।

२—यही, पृ० ४६-५६।

३—प्रागे चलकर कालरिज ने शली का महत्त्व स्वीकार करते हुए लिखा है— 'सर्वोत्तम क्रम में सर्वा न सर्वोत्तम शब्द ही उत्कृष्ट शली है।'

भी धाविष्कार करके सम्पादन करती है। छन्दोबद्ध होने के कारण कविता हमेशा सीधी, सरल और साहित्यिक भाषा का प्रयोग नहीं कर सकती, इसलिए सोचे माग से हटकर वह अभिव्यक्ति की पगडण्डियों का अवलम्बन लेती है। इस प्रकार कविता केवल कुछ शब्दों में परिवर्तन ही नहीं कर देती, उन्हें विस्तृत कर देती है, संक्षिप्त कर देती है, स्थानांतरित कर देती है, या विभाजित कर देती है जब कि वस्तुत्वकला युद्ध के क्षेत्र में सबसे आगे की पंक्ति में सजी धड़ी डटो सड़ो रहती है, और अपनी जान की बाजी लगाकर विजय प्राप्त करने के लिए मोर्चा लेती है।^१

अपनी वक्ता की शिक्षा नामक पुस्तक में क्विण्टीलियन ने जगह जगह वस्तुत्वकला की प्रशंसा की है। हम सम्भव में उसने महाकवि होमर की 'इलियड' के उद्धरण प्रस्तुत किये हैं। होमर ने लिखा है कि नेस्तर के होठों से शब्द से भी मीठी धावाज निकलती थी, जिससे बढ़कर और कोई आनन्द नहीं हो सकता। होमर ने मूलिसस का वस्तुत्वकला की श्रेष्ठता और उससे निस्सृज शब्दों की भोजस्विता की तुलना भीत ऋतु में गिरनेवाली हिमराशि के साथ की है। होमर ने लिखा है, 'कोई भी मर्त्य पुरुष उसका प्रतिस्पर्धा नहीं करेगा और लोग उस दबत्ता समझने लगेंगे।' वस्तुत्वकला की इसी प्रचण्ड शक्ति को पेरिकलीस ने पाकर थूपासिस ने उसकी सराहना की थी। अरिस्तोकलीस ने वस्तुत्वशक्ति की वजह से उपमा दी है।^२ क्विण्टीलियन ने अपनी उक्त पुस्तक के अन्त में वस्तुत्वकला की इस महाव्य विभूति को ईश्वर प्रदत्त मानव का मध्यस्थ उपहार बताया है, जिसके बिना समस्त वस्तुएँ सूक होकर रह जाती हैं, वतमान प्रतिष्ठा को गुमा देता हैं, तथा भावी सन्तान का भव्य स्मृति से वंचित हो जाती हैं।^३

क्विण्टीलियन की देन

क्विण्टीलियन ने शैली के ऊपर विशेष जोर दिया है। वक्ता, प्रसंग और परिस्थितियों के कारण शला में विविधता आती है। हमारे विचारों में क्रम और गति रहती है उसी का प्रभाव वक्ता की शैली में प्रतिबिम्बित होता है। हम अपनी शैली को जितनी ही सीमित और नियंत्रित रखेंगे, वह उतनी ही महान होगी। वक्ता की सामयिक सुविधा और भाषा की समृद्धि के अनुसार शला का विकास होता है। जो शब्द अर्थ के समझने में अथवा शैली के दृष्टि से सहायक नहीं, वे सदोप हैं। इस प्रकार क्विण्टीलियन ने शैली का बुद्धिसम्मत मनोवैज्ञानिक विवेचन किया है। उसने शला के समुचित चुनाव उनकी प्रभावोत्पादक परिपाटी अलंकारों की महत्ता,

१ यही, १०, १ २८ २६ पृ० १७।

२—१२ १० ६३ ६५ पृ० ४८७।

३—१२ ११ ३०, पृ० ५१३।

नैसर्गिक प्रतिभा, कला की जानकारी और उसका अभ्यास, शौचित्य, शुद्धता और सत्साहित्य या अनुकरण आदि विषयों का विशद विवेचन किया है। यद्यपि कितने ही स्थानों पर एक स्थूली अध्यापक के विवेचन की भाँति यह विवेचन परिभाषाभाषा वर्गीकरण और भेद प्रभेदों के कारण नीरस प्रतीत होता है, लेकिन फिर भी इसकी एक भोजपूर्ण शैली है जो मानवता और वाग्वैदग्ध्य से युक्त है। सिसरो, होरस, दिडनिगिग्रस और साज़ाइनस की भाँति क्विण्टीलियन के शैली सम्बंधी सिद्धान्त मुख्यतया बनाविसिकन यूनानी प्रमाणों और व्यवहार पर आधारित न होकर, लेखक की प्रकृति, बुद्धि और अनुभव पर आधारित हैं, जिनसे आगे चलकर पारंपार्य समीक्षक प्रभावित हुए।

निष्कर्ष

यूनानी लोगों की प्रवृत्ति घनिष्ठ व्यापार की ओर होने से चिंतन और मनन के लिये उन्हें अधिक अवकाश था जब कि रोमवासियों को समय समय पर युद्धों में जुटना पड़ता था। वे लोग खेती बारी करते हुए युद्ध के लिये तैयार रहते थे। परिणाम यह हुआ कि यूनानियों-जैसी चिन्तन की सूक्ष्मता उनमें नहीं आ पाई, और वे यूनानियों की भाँति आदर्शवादी न बनकर, यथार्थवादी तथा कुछ कठोर बन गये। यूनान पर उन्होंने विजय पाई, किंतु इसी समय से रोम पर यूनानी सभ्यता और संस्कृति का प्रभाव पड़ना आरंभ हो गया। वस्तुतः रोमी संस्कृति यूनान और रोम की मिली जुली संस्कृति के रूप में ही हमारे सामने आई। यूनानी प्रभाव से रोम के साहित्यकार इतने दब गये कि वे स्वतंत्र रूप से साहित्यिक समीक्षा का विकास करने में असमर्थ रहे। महाकाव्य के क्षेत्र में वर्जिल ने होमर आदि कवियों का अनुकरण किया किंतु गीतिकाव्य में किसी प्रतिभा के दर्शन नहीं हुए। वक्त्रत्व कला में रोम में काफी उन्नति हुई, और यह स्वाभाविक ही था क्योंकि रोम में प्रजातंत्र शासन में सुयोग्य वक्ताओं की आवश्यकता थी। इस संबंध में सिसरो, प्लिनी और क्विण्टीलियन के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। आगे चलकर वर्जिल के संबंध में भी शका की गई कि उसे वाक्पटु बताना माना जाय या कवि। रोम में काव्य की प्रतिष्ठित करनेवालों में होरेस की कृतियाँ महत्वपूर्ण हैं जिनमें जहाँ-तहाँ साहित्यिक समीक्षा संबंधी सिद्धांत मिल जाते हैं, लेकिन देखा जाय तो ये सिद्धांत विशेषकर जीवन के ही अधिक निकट आते हैं, साहित्य के कम। रोम के समीक्षा संबंधी सिद्धांतों के मौलिक और ठोस न होने के कारण ही मध्ययुगीन समीक्षा भली भाँति विकसित न हो सकी।

तीसरा खण्ड

(3) मध्ययुगीन समीक्षा

मध्ययुगीन समीक्षा का सर्वेक्षण

सातवीं से चौदहवीं शताब्दी के समीक्षक

- बीडी (६७५-७३४ ई०)
- आलतुइन (७३५-८०४ ई०)
- सालिसबरी का जॉन (१११०-८० ई०)
- विनसाफ का ज्योफ्रे (१२ वीं शताब्दी ई०)
- मारलैंड का जॉन (११८०-१२६० ई०)
- रॉबर्ट ग्रीसेटेस्ट (११७५-१२५३ ई०)
- राजर वेकन (१०१४-१२६० ई०)
- दान्ते अलिगोरी (१०६५-१३०१ ई०)
- बरी का रिचार्ड (१०८१-१३४५ ई०)
- ‘द आउल एण्ड द नाइटिंगल’ (१२१० ई०)
- जॉन विविलफ (१३२०-१३८४ ई०)
- जेफ्री चॉसर (१३४०-१४००)
- पंद्रहवीं-सालहवीं शताब्दी के समीक्षक

(मध्ययुग अथवा अधकारयुग—लगभग ५ वी शताब्दी ई०— लगभग १५ वी शताब्दी)

मध्ययुगीन समीक्षा का सर्वेक्षण

स्विट्ज़रलैंड के पश्चात् लैटिन समीक्षा का महत्त्व कम होता गया। इंग्लैंड में नवजागरण युग (रेनासा) सोलहवीं शताब्दी से आरम्भ होता है। इसके पूर्व लगभग पाचवीं शताब्दी से लेकर पंद्रहवीं शताब्दी के अन्त तक का काल मध्ययुग माना जाता है। यद्यपि इस युग को 'अधकार युग' के नाम से कहा जाता है, लेकिन इस समय भी हमें कला और साहित्य की सज्जनात्मकता तथा जिनासावृत्ति के दर्शन होते हैं। रोमन कैथोलिक धर्म की सत्ता का आधिपत्य होने से इस युग में धार्मिक वधनों की जटिलता बढ़ गयी थी जिससे कि बौद्धिकता का स्वतंत्र विकास न हो सका। परिणामतः जैसी चाहिये वैसी काव्यशास्त्रीय समीक्षा के योग्य भूमि इस युग में तैयार न हो सकी। फिर भी इस समय काव्यशास्त्र को लेकर अनेक रचनाएँ हुईं जो आगे चलकर इंग्लैंड की साहित्यिक समीक्षा का आधारशिला बनी।^१

रोम में महत्त्वपूर्ण परिघर्षन

ग्रॉगस्टस के जमाने से ही रोमन समार में राजनीतिक और सामाजिक क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण उलट पुलट हुईं जब कि एक बड़ा साम्राज्य पतन की ओर अभिमुख हो रहा था। ईसा की प्रथम दो शताब्दियाँ सघटन का काल थी, लेकिन उसके बाद ही व्यापक भराजकता का समय आया। इस बीच में रोमन साम्राज्य दो हिस्सों में बँट गया—एक पूर्वी (यूनानी) और दूसरा पश्चिमी (रोमन)। पाचवीं शताब्दी के ध्वस्त भ्रात्रमणों ने धर्म विभ्रंशलता को पूरा कर दिया, ईसाई धर्म पन भ्रुकुश न रहा और यह धर्म राष्ट्र का धर्म बन गया। इससे यूरोप का नक्शा, उसकी सभ्यता ही बदल गई और एक नय समार का निर्माण हुआ। परिणाम यह हुआ कि रोम का महत्त्व लुप्त हो गया और पाँचवीं शताब्दी के बाद पश्चिमी यूरोप पर अभेद्य पदा पड़ गया जिससे राजनीतिक अस्त-वस्तता और बौद्धिक पगुता का उदय हुआ।^२

ईसवी सन् ४०० से लेकर ईसवी सन् ८०० तक का समय इसलिए महत्त्वपूर्ण कहा जाता है कि चार सौ वर्ष के इस सविकाल में रोम की जातियों और परम्पराओं

१—जे० डब्ल्यू० एच० एटकिंस, इम्पिरियल लिटरेरी क्रिटिसिज्म, द मैडीयल फेज
पृ० १-३, सदन, १९४३। प्रायः इसी पुस्तक के आधार पर यह प्रकरण लिखा गया है।

२—वही, पृ० ८-९

॥ इसी समय हुए कि भूतकाल में जो मूल्यवान समझ जाता था, वह अब मूल्यहीन हो गया। विद्या का हास होना चला गया, प्राचीन ग्रन्थ मूल्यहीन हो गई तथा रोम का शिक्षण पद्धति का, जिसने कि पश्चिमी यूरोप में अध्ययन की प्राचीन पद्धति को बर्बाद रक्खा था सटका ध्वस्त हो गया। इसी कारणों में हम आज के निरुत्तर समय स्पष्ट दिखाई देने लगें।

मध्ययुगीन शिक्षा की नींव

किंतु भी इस 'अधकार युग' में, प्राचीन संस्कृति के साथ जो संबंध बसे छाते थे, उनका पूर्ण रूप से भंग नहीं हुआ। रोमन स्कूलों के न रहने पर शिक्षण का काम ईसाई धर्म (चर्च) ने अपने हाथ में ले लिया। उदार वृत्तियों का प्राबल्य हुआ। प्राचीन शिक्षा में परिवर्तन हुआ जिसे मध्यम (मॉनिस्टिसिज्म) की सहायता से सम्पन्न किया गया। इस मगठन की स्थापना चौथी शताब्दी में अग्निस्तीय (पगन) संस्कृति की प्रतिस्पर्धा के रूप में गाल में की गई थी। इसका सहायता से जगह जगह शिक्षा के केंद्र स्थापित हुए जिससे शिक्षा के क्षेत्र में नूतन जीवन का संचार हुआ। मान 'उदार कलाभा' (व्याकरण, वक्तृत्वकला, तर्कशास्त्र तथा गणित, ज्यामिति संगीत और ज्योतिष) की शिक्षा के पाठ्यक्रम में प्रमुख स्थान मिला और इनसे धार्मिक अध्ययन को प्रेरणा मिलने लगी। ११ वीं शताब्दी के अंत तक मठ और धर्मपीठ (विश्वविद्यालय) के स्कूल 'उदार शिक्षा' के मुख्य केंद्र बने रहे और इस तरह मध्ययुगीन शिक्षा का नींव पड़ी। इस शिक्षा में धार्मिक उद्देश्यों की ही प्रधानता रही, प्राचीन संस्कृति की भावना मल्ट हो गई।^१

लैटिन संस्कृति का प्रभाव

इस समय यूनानी संस्कृति के स्थान पर लैटिन संस्कृति को प्रमुख स्थान मिला। ईसवी सत्र की प्रथम शताब्दी से पश्चिमी यूरोप पर रोम की विजय होने के कारण उनके रहन-सहन, उनकी भाषा शिक्षण पद्धति धर्म तथा रीति रिवाजों का प्रसार यूरोप में होने लगा। आग चलकर तीसरी शताब्दी के मध्य में लैटिन रोमन चर्च की भाषा बनी और पश्चिमी यूरोप की साहित्यिक भाषा के रूप में प्रतिष्ठित हो गई। परिणाम यह हुआ कि यूरोप के अनेक प्रदेशों में लैटिन भाषा में ईसाई धर्म का विशाल साहित्य लिखा जाने लगा और यूनानी भाषा का ज्ञान बहुत कम हो गया। चौथी शताब्दी के बाद तो यूरोप में यूनानी विचारों का प्रभाव बिल्कुल ही समाप्त हो गया—जो विचार आगे चलकर सोलहवीं शताब्दी में पुनरुज्जीवित हुए। केवल यूनानी साहित्य की उत्कृष्ट कृतियाँ ही नहीं, बल्कि मध्य युग में प्लेटो और अरस्तु

भादि की कृतियाँ भी दुष्प्राप्य हो गई, तथा मध्ययुगीन लेखकों को केवल लैटिन साहित्य का ही सहारा रह गया ।^१

ईसाई धर्म का महत्त्व

चौथी शताब्दी के बाद, राजनीतिक उपद्रवों के कारण बहुत सा साहित्य नष्ट हो गया जिससे लैटिन संस्कृति के प्रचार में गम्भीर अवरोध उपस्थित हो गया । इस समय केवल 'साम्राज्यवादी युग' के साहित्यिक प्रभाव—जैसे कि वक्तृत्व कला—ही अवशेष रहे जो आगामी पीढ़ी तक पहुँच सके । प्रजातन्त्र रोम का रचनाप्राप्त लोग अपरिचित रहे तथा क्लासिकल युग की वे ही रचनाएँ भाषा की गई जिनका ईसाई धर्म द्वारा स्वीकृत विचारों से निकट संबंध था और जो धर्मोपदेश के लिए उपयुक्त थी । सबसे उल्लेखनीय बात यह हुई कि इस समय बहुमूल्य साहित्यिक सिद्धान्तों के प्रभाव को मुला दिया गया जो रोम के क्लासिकल युग की विशेषता थी । केवल सिसरो और क्विण्टिलियन से ही लोग परिचित थे, बाकी रोम का क्लासिकल साहित्य उपेक्षित हो पड़ा हुआ था । मक्सीमस क्लासिक भावों पर आधारित सिद्धान्तों का भी इस समय उपेक्षा कर दी गयी थी—ऐसे सिद्धान्त जिनमें काव्य और गद्य दोनों के मूलभूत तत्वों का ठोस पकड़ थी तथा जो प्रक्रिया और रचना-विधान के सम्बन्ध में महत्वपूर्ण सूक्ष्म-वृक्ष देनेवाले थे, जो विशेषकर इस समय दृष्टि को निभल बना देते तथा समस्त पश्चिमी यूरोप में साहित्यिक इतिहास का गतिविधि को आवश्यक रूप से बदल देते ।^२

प्राचीन साहित्यिक परम्पराओं का विमृक्षलन

व्याकरण और वक्तृत्व कला के अध्ययन अध्यापन को इस समय प्रमुखता दी गया । मानव स्वभाव पर आधारित सब-सामान्य व्यापक सिद्धांतों के स्थान पर यांत्रिक प्रयोग के उपयुक्त युक्ति प्रयुक्तियों के भ्रम प्रभेदात्मक प्रतिपादन को मुख्य बताया गया । अतएव इस युग का प्रारम्भिक शताब्दियाँ में साहित्यिक चर्चाओं और सिद्धांतों में कोई विशेष रुचि देखने में नहीं आता । साहित्य की भावना ही इस समय बड़ी घुमिल और भ्रान्त हो गयी थी । नयी परिस्थितियों के कारण यूनानी रोमन सिद्धान्तों का विशिष्ट रूप प्रस्तुत किया जा रहा था । साहित्य संबंधी प्रचलित मान्यताओं में धर्म का व्यापक प्रभाव दिखायी दे रहा था, जिसके कारण प्राचीन साहित्यिक परम्पराएँ विमृक्षलित हो रही थी और अप्रत्यक्ष रूप से साहित्य को सति पहुँच रही थी ।^३

१—यही पृ० ११-१३

२—यही, पृ० १३ १५

३—यही, पृ० १५ १६

साहित्य की भत्सना

लैटिन धर्म प्रचारको ने अपने धार्मिक जोश में कितने ही धार्मिक मताग्रह सूचक उद्गार व्यक्त किये हैं। तरतूलियन ने साहित्य को 'बुदा की नजरो में बेवकूफी' बताया। धार्मिक नैतिक और मनोवैज्ञानिक आधारों पर साहित्य को निन्दित करते हुए उसने घोषित किया, "एरेंस का जेरुसलम से क्या नाता?" अपने कथन के समर्थन में उसने प्लेटो की भाष्यता उद्धृत की जिसके अनुसार होमर जैसे सभाय कवि का भाग्य दश राज्य में प्रवेश निषिद्ध कर दिया गया था। जेरोम, ऑगस्टाइन और ग्रेगरी ने भी साहित्य की भत्सना की। जेरोम ने कविता का 'शताम की खुराक' कहा। अपने सुप्रसिद्ध स्वप्न का वर्णन करते हुए उसने कहा कि क्लासिक के प्रति प्रतिशय राग के कारण ही उसे स्वर्ग के सिंहासन के समक्ष अपमानित होना पड़ा था। ऑगस्टाइन ने नैतिकता को आधार मानकर कविता पर आक्रमण किया क्योंकि उसके अनुसार, कवियों ने अपनी अधार्मिकता के कारण ही, स्वतन्त्रों को दुष्कृत्यों के कर्ता रूप में चित्रित किया है। ग्रेगरी का कहना था, "ईसा की प्रशंसा उन्हीं होठों से नहीं की जा सकती जिनसे जोश की।" इस प्रकार हम देखते हैं कि समस्त मध्य कालीन युग में साहित्य की भत्सना का गयी, यद्यपि यह बात ध्यान रखने की है कि नाटकों के अतिरिक्त, व्यवहार में, दृष्टान्तिक साहित्य का पूरा रूप संरक्षित न हो सका।^१

यूनानी-रोमन परम्परा का महत्त्व

साथ ही नयी परिस्थितियों के कारण कुछ नये भावना भी प्रस्तुत किये जा रहे थे जिनका प्राचीन साहित्य से सम्बन्ध न था। उदाहरण के लिए, जेरोम और ऑगस्टाइन के विचारों में कायनास्त्र संबंधी प्रवृत्तियाँ देखने में आती हैं। ऑगस्टाइन का कथन था 'सत्य जहाँ कहीं भी हो वहीं से लो।' उसकी मान्यता थी कि अधिस्तीय कृतियाँ भी उपयोगी उपदेश—यहाँ तक कि ईश्वर का भक्त भी—पाए जाते हैं। जेरोम ने भी ईसाई धर्म ग्राह्य साहित्य को धर्म के लिए उपयोगी बनाने का समर्थन किया। उसने कहा कि प्राचीन साहित्य और परम्परा में जो संधर्षण है, उसे ईसाई धर्म की आवश्यकतानुसार उपयोगी बनाया जा सकता है। इस प्रकार नए नए साहित्य संबंधी यूनानी रोमन परम्परा को महत्त्व दिया जाने लगा, क्लासिकल साहित्य की भाष्यशास्त्र संबंधी विशेषताओं की सराहना की जाने लगी, तथा सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि व्यावहारिक और शैक्षणिक प्रयोजन के लिए इसकी उपयोगिता स्वीकार कर ली गयी।^२

१—यही, पृ० १७

२—यही, पृ० १८ १९

साहित्यिक परम्परा में बाइबिल का प्रवेश

बाइबिल साहित्य में सौन्दर्य की चर्चा होने लगी। इस सम्बन्ध में जेरोम का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। बड़े उत्साहपूर्वक उसने स्तोत्रों (Psalms) के सामंजस्य, पैगम्बरों की कृतियों के प्रति सौन्दर्य, 'सोलोमन के गीत' की शालीनता और 'जाब' (Job) की पूर्णता की चर्चा की है। बाइबिल-साहित्य की ऐसी कितनी ही विशिष्टताओं को उसने प्रस्तुत किया जिनकी ओर सभी तक लोगों की दृष्टि नहीं गई थी। इस प्रकार साहित्यिक सीमा के अन्तर्गत बाइबिल-कविता का समावेश होने से, साहित्य की परम्परागत विचारधारा व्यापक बनी जिससे ईसाई धर्म संबंधी साहित्य के प्रादुर्भाव से—जो तीसरी शताब्दी से सातवीं शताब्दी तक फूला फला, और जिसमें क्लासिकल मानदण्डों से भिन्न तत्त्व सन्निहित थे—इस विचारधारा में परिवर्तन हुआ। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह साहित्य ईसाई धर्म के अधीन रहकर इसीकी सेवा में समर्पण रहा। बाइबिल की कथावस्तुओं का महाकाव्यों के लिए उपयोग होने लगा और तत्कालीन साहित्यिक धारा क्लासिकल परम्परा से पुष्कल हो गयी।^१

अन्योक्ति का महत्त्व

और भी साहित्यिक उद्घाटनार्थ साहित्यिक समीक्षा के क्षेत्र में इस काल में उद्घाटित हुई। अन्योक्ति (एपेगरी) को साहित्य के क्षेत्र में महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ। काव्यशास्त्र के प्राचीन सिद्धांतों में अन्योक्ति को काव्य का आवश्यक अंग नहीं माना गया है। लेकिन इस काल में इस प्रवृत्ति को ईसाई लेखकों द्वारा प्रोत्साहन मिला और इससे साहित्यिक रचनाएँ प्रभावित हुईं। तमश नूतन और विरोधी समाज को प्रबुद्ध करने के लिए चर्च की ओर से बाइबिल की अन्योक्तिपरक व्याख्या प्रचारायी गयी तथा जेरोम, आगस्टाइन और ग्रेगरा आदि ने बाइबिल की शाब्दिक प्ररूपार्थक (टिपिकल) तथा नैतिक व्याख्याएँ प्रस्तुत कीं। यह शाली बाइबिल साहित्य तक ही सीमित न रही बल्कि पश्चिमी की बजिल की रचनाओं में भी गूढ़ अर्थ दिखाई देने लगे। "अन्योक्तिपरक सिद्धांत ने—जो यूनान-रोमन परम्परा से संबंध प्राप्त था—मध्ययुग को गम्भीर रूप से प्रभावित किया जैसा कि अन्य कोई सिद्धांत न कर सका।" ऐसी स्थिति में पेट्राक को "अन्योक्ति को समस्त काव्य का प्राण" घोषित करना पड़ा।^२

१—वही, पृ० १६-२०

२—वही, पृ० २१-२३

वक्तृत्व कला की शिक्षा

व्याकरण और वक्तृत्व कला के सम्बन्ध में कहा जा चुका है। उनके अध्ययन अध्यापन के ऊपर रोमन शिक्षा प्रणाली आधारित थी तथा सिसरो और क्विण्टीलियन की कृतियों ने माध्यम से मध्य युग में इनकी शिक्षा दी जाने लगी थी।

रोमन स्कूल में, चौथी शताब्दी के अन्त तक वक्तृत्व कला की प्रमुख स्थान प्राप्त हुआ था। उस समय तक पश्चिम के अध्यापकों का अपना एक भलग दल बन चुका था, तथा क्विण्टीलियन (मृत्यु ११५०) के समय इस कला को 'ससार पर शासन करनेवाली कलाओं में प्रथम' स्वीकार किया गया। वक्तृत्व कला के भेद प्रभेदों का प्रतिपादन करने के पश्चात् शैली का उल्लेख किया गया है। शैलीगत आवश्यक कौशल प्राप्त करने के लिए प्रकृतिप्रदत्त प्रतिभा कला का गान तथा अभ्यास आवश्यक बताया गया। तत्पश्चात् शैली के गुण दोषों की सीमासा की गयी है। शैली को उत्कृष्ट बनानेवाले अलंकारों को यहाँ प्रमुख बताया है।

चौथा शताब्दी के पश्चात् वक्तृत्व कला का महत्त्व घटने लगा तथा मानेवाली शताब्दियों में उसकी उपेक्षा होने लगी। किन्तु नौवीं और दसवीं शताब्दियों में प्राचीन विषयों के अध्ययन के पुनः प्रतिष्ठित होने पर वक्तृत्वकला फिर से उज्जीविता हो गई। सोक्रिस्ट इससे प्रभावित हुए तथा पौदिक प्रक्रिया के समस्त क्षेत्रों में इसका प्रभाव दिखाई देने लगा। जमन अभिव्यक्ति के कौशल की ओर साहित्यकारों का ध्यान आकर्षित हुआ जिससे वक्तृत्व कला के भौतिक सिद्धांतों की उपेक्षा की जाने लगी।^१

'व्याकरण साहित्य का अध्ययन है'

समसामयिक व्याकरणों की कृतियों ने भी साहित्यिक अध्ययन का पथप्रदर्शन किया। पुरातनकाल की भाँति व्याकरण—शुद्ध भाषण की कला—को अभी भी वक्तृत्व कला में सहायक माना जाता था। व्याकरण में भाषा के पारिभाषिक नियमों—शब्द भेदों की परिभाषा, अक्षर, पदांश और पदा के स्वरूप की व्याख्या, शब्दों के उपयोग और दुरुपयोग की चेतावनी तथा—अलंकार की सीमासा की गई। पूर्वकालीन रोमन विद्वानों ने काव्य का व्याख्या करते व्याकरण को सजीव बनाया था। उन्होंने कविताओं यन्त्राओं और इतिहासवेत्ताओं की रचनाओं में विशुद्धता का मानदण्ड खोजा जिससे साहित्य का सम्बन्ध व्याकरण के माध्यम जुड़ गया। अधिकांश व्याकरणों ने यन्त्रात्मक लेखकों की रचनाओं से उदाहरण प्रस्तुत कर छंद और शैली की मामला को तथा काव्य के स्पष्टीकरण और उसके मूल्यांकन की ओर नदम बढ़ाया। इन्हीं

परिस्थितियों में दियोमीदिस (Diomedes) ने “व्याकरण को साहित्य का अध्ययन” घोषित किया ।^१

काव्य और वक्तृत्व कला की अभिन्नता

ईसवी सन् की प्रारम्भिक शताब्दियों में काव्य को कला स्वीकार करने की कल्पना बड़ी अनिश्चित और अस्पष्ट हो गई थी । काव्य का एक स्वतन्त्र विषय के रूप में ग्रन्थवा ग्रन्थने सिद्धा तो पर आधारित किर्मा बौद्धिक वाय व्यापार के रूप में ग्रन्थयन बन्द हो गया था अतएव काव्यशास्त्र अथवा कला के साथ काव्य का सम्बन्ध नहीं रह गया था । लेकिन आगे चलकर काव्य को ज्ञान की शाखा माना जाने लगा । व्याकरण के साथ हमका संबंध स्थापित कर इसे एक ऐसी “दामी (हेण्डमेड) बताया गया “जो मुख्य रूप से विशुद्ध अभिव्यक्ति का पदप्रदर्शन करने के कारण उपयोगी है । आइसोर ने काव्य को धर्मविद्या (थियोलोजी) में सम्मिलित किया क्योंकि मौलिक रूप में काव्य का धार्मिक प्रवृत्ति से उद्भव होता है । सामान्यतया काव्य को वक्तृत्व कला की ही एक शाखा माना गया । प्रथम शताब्दी में ही कविगण उत्साहपूर्वक वक्तृत्व कला की समस्त युक्तियों की साधना करने लगे थे । “वक्ता कवियों का और कवि वक्ताओं का अनुकरण करते थे । दूसरी शताब्दी में तो यह प्रश्न किया जाने लगा कि वर्जिल को वास्तव में कवि माना जाय या वाक्पटु वक्ता ? इसी समय वक्तृत्व कला को जैली के विचाराय सीमित किया जाने लगा तथा इसमें काव्यशैली तथा भाषणशैली या गद्य को सम्मिलित कर लिया गया । काव्य को पद्यमय वक्तृत्व कला कहा गया तथा वक्तृत्व कला ने प्रारम्भिक काव्यशास्त्र का काम ग्रन्थने ऊपर ले लिया । इस प्रकार पूर मध्ययुग में वक्तृ व कला न काव्य को प्राप्ता सात् कर लिया तथा काव्य का अध्ययन तात्त्विक महत्त्व के विषयों को छोड़कर, तत्कालीन प्रचलित वक्तृत्व कला सवधा शिक्षा तक ही सीमित हो गया । ध्यान रखने की बात है कि प्राचानकालीन कलासिक्ल परम्परा में वक्तृत्व कला और काव्य दोनों परस्पर भिन्न माने जाते थे ।^२

काव्यप्रयोजन

काव्यशास्त्र सवधी इन मायताओं में यद्यपि बसासिक्ल पुरातनता के विचार रलित नहीं हैं, फिर भी ये मायताए कम भूल्यवान नहीं । काव्यप्रयोजन का प्रतिपादन करते हुए यहाँ विभिन्न विचार व्यक्त किये गये हैं । जेरोम ने काव्य को एक गुह्य कला स्वाकार किया है जो गुह्य मत्त्यों की अभिव्यक्ति का साधन है । ग्रॉग

१—वही, पृ० २८

२—वही, पृ० २६-३०

स्टाइन ने धरस् का अनुकरण करते हुए काव्य का 'कुशलतापूर्वक' भगवत् भाषण का बला' माना। दियोमीदिस ने 'उपयुक्त सत्य तथा व्युत्कृत, वास्तविक और कल्पित यणन की कला को काव्य कहा जो 'उपयोगिता और मान-द दोनों का प्राप्ति में सहायक' होती है। आइसोडोर ने 'सच्चा कहानियों को, कल्पना तथा प्रलंकार की सहायता से अभिनव रूप प्रदान किए जाने को काव्य माना।'

काव्य शैली

काव्य के उन प्रकारों का यहाँ उल्लेख है जिनमें काव्यसमीक्षा सिद्धांत के चिह्न पाये जाते हैं। कविता से संबंधित शैलियाँ हैं—विचरण शैली, नाट्य शैली तथा मिश्रित प्रथवा महाकाव्य की शैली। नाट्य शैली में ट्रजेडी और कॉमेडी का समावेश होता है।^१

ट्रजेडी और कॉमेडी

काव्य सिद्धांतों के विषय में यहाँ विशेष कुछ नहीं कहा गया, फिर भी साहित्यिक रूपों के सम्बंध में जो कुछ कहा है, वह महत्वपूर्ण है। ट्रजेडी और कॉमेडी की जो परिभाषाएँ दी गयी हैं, उनका प्रभाव सोलहवीं शताब्दी के नवजागरण काल तक बना रहा। दियोमीदिस ने ट्रजेडी को 'विपत्तिग्रस्त वीरोचित (प्रथवा प्रथम दृष्टि) पात्रों के भाग्य की कहानी माना है, जो यूनानी परिभाषा पर आधारित है। आइसोडोर ने 'राज्य सभ और राजाओं की दुःखभरी कहानी' को ट्रजेडी कहा है। कॉमेडी की भी परिभाषाएँ दी गयी हैं। दियोमीदिस ने व्यक्तिगत प्रथवा सामाजिक जीवन में, निर्दोष त्रिया व्यापार युक्त, मनुष्यों के भाग्य की कहानी' को कॉमेडी बताया है। यह परिभाषा भी यूनानी परिभाषा पर आधारित है। आइसोडोर के अनुसार, कॉमेडी प्राइवेट व्यक्तियों के कायबसाप का वर्णन है और इसका कहानियाँ मान-दवायक होती हैं। अथवा शोकगीतिका छंद में लोकप्रचलित गली में सुखान कथा को कॉमेडी कहा है जिससे बारहवीं शताब्दी में एक अभिनव साहित्यिक रूप—मध्ययुगीन कॉमेडी—का जन्म हुआ, जो कि छंदोबद्ध कथा के प्रतिरिक्त और कुछ नहीं थी। दोनेतुस (Donatus) के अनुसार कॉमेडी के पात्र दैनिक जीवन से लिए जाते हैं। कॉमेडी एक प्रकार की कथा है जिसमें दैनिक जीवन सबंधी विविध शिक्षा रहती है, जिससे इस बात की शिक्षा ग्रहण की जा सके कि कौन सी बात जीवनोपयोगी है और कौन सी नहीं। मिसरो का एक उद्धरण देते हुए कॉमेडी को उसने 'जीवन का अनुकरण, रीति रिवाजों का दर्पण और सत्य का

१—यही पृ० ३०

२—यही, पृ० ३१

प्रतिरूप' कहा है। इस प्रकार ट्रेजेडी को 'राजकुमारों के दुःखमय पतन' तथा कॉमेडी को सामान्य लोगों की सुखात कथा के रूप में प्ररूपित किया गया। मध्ययुग में ट्रेजेडी और कॉमेडी दोनों के नाट्यविहीन रूपों का आविर्भाव हुआ।^१

कल्पित कथा

मध्यकालीन युग का दूसरा साहित्यिक रूप या कल्पित कथा (फेबल)। मैक्रोबियस के अनुसार, 'कल्पना के क्षेत्र में, यह एक प्रकार का कथन है जो किसी विचार का स्पष्टीकरण या उसका समर्थन करता है।' माइसोडोर ने इसे 'एक कल्पना माना है जिसमें मूक पशुओं के वार्तालाप के माध्यम से, जीवन का प्रतिरूप प्रस्तुत किया जाता है।' अपने कल्पित स्वरूप के कारण इतिहास के यह विपरीत है जिसमें कि 'वास्तविक तथ्यों की कहानी' रहती है।^२

इसके सिवाय, काव्यगत विषयवस्तु के विविध प्रकार—सभाष्य, असंगत, काल्पनिक, यथार्थ और वास्तविक स्वीकार किये गये हैं। इस वर्गीकरण को प्राज-काल काव्य की विषयवस्तु में मानकर कथा का ही प्रकार (नरेटिव 'काइण्ड') माना जाता है।

काव्यशास्त्र के क्षेत्र में अप्रगति

इस प्रकार हम देखते हैं कि काव्यशास्त्र संबंधी उक्त सिद्धांत प्रारम्भिक शताब्दियों में व्याकरणों के प्रयत्न से ही सुरक्षित रह सके। पूर्वकालीन परम्परा में कविता का मूल्यांकन व्याकरणों के काम का ही एक अंग माना जाता था। लेकिन इससे काव्यशास्त्र के क्षेत्र में कोई खास प्रगति नहीं हुई, केवल भलवार आदि का प्रवेश ही हुआ। सौंदर्य अनुभूति से मिलता जुलता कोई विचार भा इस युग में हम नहीं पाते हैं। हाँ, वजिल का अध्ययन इन दिनों विशेष रूप से हुआ और उसकी हतियों की व्याख्या की गयी। 'कोटीनेंटिया वर्जिलियना' (Continentia Virgiliana) में फुलगेन्टियस (Fulgentius : छठी शताब्दी) ने वजिल की 'एनीड (Aeneid) की अत्योत्तिपरक व्याख्या की जिसने दाँत आदि उत्तरकालीन लेखकों को प्रभावित किया, यद्यपि एटकिंस के शब्दों में 'कवि के सच्चे मूल्यांकन के विषय में इसमें कोई नयी बात नहीं जोड़ी गयी।'^३

१—वही, पृ० ३१-३३

२—वही, पृ० ३३

३—वही, पृ० ३३-३५

सातवीं शताब्दी में महत्वपूर्ण परिवर्तन

ईसवी सन् का सातवीं शताब्दी साहित्यिक दृष्टि से 'सुवर्ण युग' मानी जाती है जब कि इंग्लैंड ने पश्चिमा यूरोप के प्रमुख सांस्कृतिक स्रोतों का आत्मसात् कर यूनान और रोम की विरासत को ग्रहण किया। इसके पूर्व टेसिटस के उल्लेखों से पता लगता है कि जहाँ कहीं रोमन सेनाओं ने प्रवेश किया वहाँ रोमन साहित्य और सभ्यता स्कूल खुल गये तथा वस्तुतः कला क पद्धतों का आगमन होने लगा। फलस्वरूप ब्रिटेन में रोमन विजेताओं का शिक्षा पद्धति स्वीकार की गयी ब्रिटिश सरदारों की सतानों को उदार कलाओं का शिक्षा दी जाने लगी और लैटिन भाषा का प्रचार होने लगा। उधर ईसाई धर्म का प्रचार भी शनैः शनैः हो रहा था। इस समय पाचवीं शताब्दी के आरम्भ में (ई० ४१०) ब्रिटेन से रोमन सेनाओं के हट जाने पर ब्रिटिश चर्च ने लैटिन भाषा को सुरक्षित रखा। तत्पश्चात् एंग्लो सैक्सन आक्रमण के कारण रोमन जीवन शक्ति के केंद्र नष्ट हो गया, तथा पाचवीं और छठी शताब्दियों का अवकाश का शताब्दियों बनकर रह गई जिससे पूर्वकाल में प्राप्त की हुई वस्तुतः कला और साहित्य शिक्षा संवत्स विवृत हो गयी।^१

आगे चलकर सातवीं शताब्दी में ब्रिटेन में अनेक महत्वपूर्ण परिवर्तन हुए जिससे बौद्धिक क्षेत्र में प्रगति हुई। ईसाई धर्म का प्रचार बढ़ा और लैटिन सभ्यता पुनः उज्जीवित होनी हुई दिखाने लगी। आयरिश मिशनरियां ने ब्रिटेन के उत्तरी भाग में धार्मिक स्कूल कायम किये जिनमें प्राचीन विद्याओं की शिक्षा दी जाने लगी। दक्षिण में भी सभ्यता के नये केंद्र स्थापित हुए। कटरबरी में पादरिया का स्कूल खोला गया जो प्राचीन शिक्षा का एक महत्वपूर्ण केंद्र बना। बेयरमाउथ और जैरो में मिशनरी स्कूलों की स्थापना हुई जिनकी साइड्रेरा लैटिन पुस्तक का विशाल संग्रह बन गया। एंग्लो सैक्सन लोगों को साहित्य पढ़ने का अवसर प्राप्त हुआ और प्राचीन सभ्यता उनका परिचय बढ़ा। अंग्रेजों के लिए एक नूतन स्वयं और नूतन जगत का द्वार खुल गया।^२

लैटिन भाषा का यह ज्ञान अत्यन्त उपयोगी सिद्ध हुआ। पादरियों द्वारा स्थापित स्कूल शिक्षा के केंद्र बने हुए थे जिन्हें जेरोम ऑगस्टाइन कैसिओडोरस और ग्रेगरी आदि की परम्परा विरासत में मिली थी। पादरियों को धार्मिक उपदेश देने के लिए तयार करना, इन स्कूलों का मुख्य उद्देश्य था। इसके लिए मौखिक

१—बहो, पृ० ३६-३७

२—बहो, पृ० ३८-४०

साहित्य और सासकर व्याकरण के नियमों का ज्ञान प्राप्त करना आवश्यक हो गया। ऐसी हालत में व्याकरण, जिसने कि रोम में वक्तृत्व कला का माग प्रशस्त किया था धर्मशास्त्रीय ज्ञान के लिए आवश्यक माना जाने लगा। शाही ममय में जो स्थान वक्तृत्व कला को दिया जाता था, वही स्थान व्याकरण को दिया गया, और व्याकरण धार्मिक साहित्य से परिचय प्राप्त करने का प्रमुख माध्यम बना।^१

बीडी (६७५-७३५)

बेनेरेबुल' बीडी (Bede) इस युग का एक प्रतिष्ठित धार्मिक विद्वान् हो गया है जो जरो के प्रसिद्ध मठ में 'लिखन पढ़ने और उपदेश देने' में समय व्यतीत करता था। 'मॉन द मीट्रिकल घाट' (छंद कला सम्बन्धी) में उसने प्राचीन और उत्तरकाल के ईसाई कवियों द्वारा वर्णित विविध छंदों का प्रतिपादन किया है। काव्यगत लय का भी वर्णन का गई है। घाट में कविता के प्रकारों का उल्लेख है। पूर्वकालीन कितने ही व्याकरणों का उल्लेख भी बीडी ने किया है जिससे उसके व्यापक अध्ययन का पता लगता है। लय छंद के ही तुल्य है जिसमें शब्दों का सामञ्जस्य युक्त नम रहता है और जो लाक्षणिक कवियों के गीतों की भाँति श्रुतिमधुर होता है। उसका कथन है, बिना छंद के भी लय हा सकती है लेकिन बिना लय के छंद का होना संभव नहीं। छंद एक ऐसा क्रम है जो सामञ्जस्य में प्रकट होता है, जब कि लय नमरहित सामञ्जस्य है।^२

बीडी न बाइबिल की भालकारिक (फिगरेटिव) अभिव्यक्ति पर जार दिया, जो उसके व्याकरण के अध्ययन का ही एक अंग था। इसका उद्देश्य भी ईसाई धर्म के साहित्य की व्याख्या ही था। उस समय विद्वानों की मायता थी कि धर्मशास्त्र में उल्लिखित अनेक बातें बिम्बों (इमेजेज) में प्रस्तुत की गई हैं तथा यदि एक भी घाट हम गलत समझते हैं तो उससे इश्वर वाक्य मिथ्या सिद्ध होते हैं, इसलिए ऐसे अवतरणों को ठीक समझने के लिए अलंकारों का ज्ञान आवश्यक है। इसके अलावा, उन दिनों अलंकारों को कविता का आवश्यक नस्व माना जाता था, और बीडी के अनुसार व्याकरणों द्वारा उनका सिद्धान्त स्थापित किये जाने के पहले ही धर्मशास्त्रों में अलंकारों का अस्तित्व था। अपनी पुस्तक में उसने अनेक अलंकारों का सोदाहरण प्रतिपादन किया है।^३

छंद और अलंकारों को साहित्य के लिए महत्वपूर्ण मानने के अतिरिक्त, बीडी ने दियोमीदिस की भाँति काव्य के तीन प्रकार स्वीकार किये हैं। नाट्यात्मक

१—वही, पृ० ४१-४२

२—वही, पृ० ४२-४५

३—वही, पृ० ४६-४८

प्रकार में कवि के समाद में बिना ह्रा पात्र रगमय पर उपस्थित होते हैं, यण्पाठमक प्रकार में वेचल कवि का ही वातालाप होता है, मिश्रित प्रकार में कवि और उनके पात्र दोनों का वातालाप रहता है। बीडी के अनुसार बाइबिल-साहित्य में काव्य के उक्त तीनों प्रकार पाये जाते हैं। बाइबिल साहित्य की अयोक्तिपरक व्याख्या के सिद्धांत को उसने मान्य किया था।^१

इस प्रकार हम देखते हैं कि इसलइ में बीडी के साहित्यिक सिद्धांतों से ही समीक्षात्मक प्रक्रिया आरम्भ होती है, यद्यपि उसकी छंद अलवार आदि की व्याख्या समीक्षा के क्षेत्र में हमें घामे नहीं से जाती। इसलइ में बीडी से ही व्याकरण की अध्ययन परम्परा चलती है जो साहित्य के मूल्यांकन का माग प्रशस्त करने में महायक हुई। बीडी के साहित्यिक सिद्धांतों पर ईसाई धर्म का प्रभाव पड़ा, इसीलिए बला सिकल साहित्य की अपेक्षा ईसाई धर्म की कविता को ही उसने अत्यधिक महत्त्व दिया। किंतु इन सबके बावजूद, मानना होगा कि समीक्षात्मक इतिहास में बीडी का योगदान रहा है। बाइबिल साहित्य में मूल्यांकन करने का उसने प्रयत्न किया, जिसका महत्त्व आज भी कम नहीं हुआ है। व्याकरण को उसने धार्मिक साहित्य का अध्ययन करने के लिए आवश्यक माना। और सबसे बड़ी बात यह थी कि पुरातन युग और मध्ययुग के बीच की खाई को पाटने में वह समर्थ हुआ।^२

आलकुइन (७३५-८०४)

आलकुइन (Alcuin) इस युग का एक दूसरा विद्वान हो गया है जिसने बीडी की भांति यूरोप में यश अर्जित किया। बीडी के जीवनकाल में ही मान का मिशनरी स्कूल शिक्षा का एक महान केंद्र बन गया था जहाँ बीडी के शिष्य भाषा बिशप एबैट से आलकुइन ने 'उदार कलाओं' की शिक्षा ग्रहण की। मान की विशाल लाइब्रेरी का लाभ उसे पर्याप्त मात्रा में मिला।^३

आलकुइन की रुचि शुरू से ही संस्कृति की ओर था जिसके अध्ययन से साहित्यिक सिद्धान्तों के पुरस्कर्ताओं में उसका नाम प्रसिद्ध हुआ। आलकुइन पादरिया का शिक्षक था, व्याकरण और वक्तृत्वकला के मूल तत्त्वों तथा बाइबिल और ईसाई धर्म की कविता के कतिपय तत्त्वों की स्थापना में उसने योगदान दिया था। उसका कहना था कि बिना शब्दज्ञान के धर्मशास्त्रों को हृदयगत करना बठिन है इसलिए धर्मशास्त्र के प्रतिविम्बों और अलंकारों का सही ज्ञान प्राप्त करने के लिए उचित अनुशासन आवश्यक है।^४

१—वही पृ० ४८ ४९

२—वही पृ० ४९ ५१

३—वही, पृ० ५१

४—वही, पृ० ५२

‘ग्रॉन ग्रॉयोप्राफी’ (वणविचार सबधी), ‘ग्रॉन ग्रामर’ (व्याकरण सम्बन्धी) और ‘ग्रॉन रेटोरिक’ (वक्तव्य कला सबधी) ग्रालकुइन की प्रमुख रचनाएँ हैं। इन रचनाओं में ग्रालकुइन के वाक्यशास्त्र सबधी सिद्धांत देखने में आते हैं। ग्रॉन ग्रॉयोप्राफी में शब्दों की सही वतनी तथा लैटिन शब्दों के प्रयोग की चर्चा है। किन्ने हो शब्दों की विचित्र व्युत्पत्तियाँ दी गई हैं। उन दिना लैटिन बोलचाल की भाषा (लिक्वाफ़ का) का रूप धारण कर रही थी, इसलिए इन सब विषयों की जानकारी आवश्यक थी। ‘ग्रॉन ग्रामर’ में सात ‘उदार कलाओं’ को ज्ञानमंदिर के सात स्तंभ और धर्मविद्या की ऊँचाई तक पहुँचने के लिए सात सीढ़ियाँ बताई गई हैं। शब्दों, पदार्थों और अक्षरों का यहाँ विस्तार से वर्णन है। व्याकरण को ‘अक्षरों का विज्ञान, शुद्ध भाषण और लेखन का संरक्षक तथा प्रकृति, तर्क, शब्दप्रमाण (प्रयोक्टि) और रीति रिवाज पर आधारित’ बताया गया है। व्याकरण के अध्ययन को २६ भागों में विभक्त किया है। शेष भाग में शब्द भेद और अलंकार आदि का वर्णन है। मध्ययुगीन बीड़ी आदि चिन्तकों की भाँति ग्रालकुइन ने व्याकरण को साहित्य के मूल्यक्रम में उपयोगी न मानकर, उसे एक ‘अनुपजाऊ विज्ञान (बैरन साइंस) तथा ‘टक्निकल और यांत्रिक अभ्यास’ कहा है, ‘जिसका साहित्यिक रुचि से संबंध नहीं है।’ ‘लेखकों’ और कलाओं’ का सम्बन्ध उसे स्वीकार्य नहीं है। ‘ग्रॉन रेटोरिक’ रोम के सम्राट् चालमान (Chlemane) के अनुरोध पर लिखा गया था। राज्य के दीवानी मामलों में किन नियमों का पालन किया जाय और इन मामलों का निपटारा किस प्रकार किया जाय, इसका प्रतिपादन यहाँ किया गया है। भलीभाँति बोलने की कला को वक्तव्य कला कहा है जिससे हम सम्बन्धित हैं तथा मनुष्य और पशु के बीच का अंतर स्पष्ट होता है। वक्तव्य कला के तत्त्वों का वर्णन करते हुए शैली को महत्त्व दिया गया है। शब्दों के सम्बन्ध में कहा है कि विरल तथा अप्रिय शब्दों का प्रयोग न करना चाहिए, अतिमधुर शब्द तथा रूपक आदि अलंकार ग्राह्य हैं। ‘जैसे टहने जाते समय बिना उछल दूँ अथवा बिना विलम्ब के धीरे धीरे चलना अच्छा है, वही बात बोलते समय भी होनी चाहिए।’ सतत अभ्यास मुख्य है क्योंकि इनके बिना न निसर्गजय प्रतिभा कायकारी होती है और न महान् विवेकपूर्ण शिक्षा।^१

वर्जिल को ग्रालकुइन ने आदर्श कवि कहा है। एक स्थान पर उसने उदात्त शैली के लिए क्लामिकल साहित्य अध्ययन करने की सिफारिश की है। फिर भी ग्रालकुइन का झुकाव ईसाई धर्म की ओर ही अधिक था। सन् ७५७ के एक कानून द्वारा घोषणा की गयी थी कि मठों को कवियों, संगीतों और प्रहसना का निवास स्थान न

बनने देना चाहिए, और इसी को लेकर भालकुइन ने पादरियों को सलाह दी कि वे पवित्र और धर्माविहीन गीतों को परस्पर समुक्त न कर दें। यस्तुत भालकुइन का उद्देश्य शुद्ध पठन और शुद्ध लेखन तक ही सीमित था।^१

भालकुइन का विषय प्रतिपादन यद्यपि पादरियों तथा तत्कालीन राजनीतिक आवश्यकताओं की पूर्ति तक ही सीमित है, फिर भी उसने मध्ययुग का प्राचीन रोमन शिक्षा से सबंध जोड़ा। उसने उक्ति की सादगी और स्पष्टता की आवश्यकता पर जोर दिया, शब्दों के चुनाव और उनके उपयोग के कौशल की महत्वपूर्ण बताया तथा सतत अभ्यास और मर्यादा पालन का आवश्यकता समझायी। ये सब बातें किसी भी युग के विकास के लिए महत्वपूर्ण बही जा सकती हैं। अपने पूर्ववर्ती समीक्षक बीडी की भांति मुख्य रूप से ईसाई साधुओं के लिए ही उसने साहित्य का सज्जन न कर, सबसामान्य के लिए उस लिखा जिससे शिक्षा धार्मिक बंधनों से मुक्त हो सकी। यद्यपि सुप्रसिद्ध भालोचक एटकिन्स के शब्दों में, “उसके विचारों में मूलिकता का अभाव है और न कोई नूतनता ही” फिर भी सत्रदकाल में, पश्चिमी यूरोप में साहित्य के प्रति अभिरुचि जाग्रत करने में निश्चय ही भालकुइन का योगदान स्वाकार करना होगा।^२

सालिसबरी का जॉन (१११०-८०)

बीडी और भालकुइन के पश्चात् तीन शताब्दियों तक साहित्यिक समीक्षा के क्षेत्र में कोई काम प्रगति नहीं हुई। उसके बाद हैनरी द्वितीय के राज्यकाल (११५४-८९) में तथा विदेशी प्रभाव के कारण अंग्रेज विद्वानों का ध्यान साहित्यिक विषयों की ओर आकर्षित हुआ। इंग्लैंड अब तक दुनिया से अलग अलग एक छोटा सा द्वीप था, लेकिन हैनरी द्वितीय के राज्यकाल में वह शक्तिशाली बन गया। हैनरी का राज्य स्कॉटलैंड से लेकर पायरेनीज पर्वत श्रृंखला तक फैल गया जिससे कि विदेशों के साथ इंग्लैंड का सम्बन्ध स्थापित होने से बौद्धिक तथा साहित्यिक प्रवृत्तियाँ में उन्नति होने लगी। इस बीच में डच और नॉर्मन लोगों के आक्रमण हो चुके थे, और नॉर्मन आक्रमण के बाद फ्रांस के सम्पर्क में आने से इंग्लैंड में विद्या की उन्नति हुई थी। हैनरी द्वितीय के दरबार में कैथेड्रल का आचरित्र तथा धार्मिक विद्या के अग्र कर्तव्य में अनेक प्रतिभाशाली विद्वान् रहते थे जिन्होंने इंग्लैंड में बारहवीं शताब्दी के पुनर्जागरण युग को सामर्थ्य प्रदान की।^३

सालिसबरी का जॉन इस युग का बड़ा विद्वान् हो गया है। प्राचीन क्लासिकल

१—यही, पृ० ५६ ५७

२—यही, पृ० ५८

३—यही, पृ० ५६ ६५

सिद्धान्त के पुरस्कर्ताओं की सहायता से उसने साहित्यिक अध्ययन को एक नयी दिशा प्रदान की और शब्दों की कलात्मक अभिव्यक्ति के सिद्धांतों को वह प्रकाश में लाया। ईंग्लैंड में मानववादी विचारों का प्रारम्भ मालिसबरी का ज्ञान से ही हुआ।

‘पारिक्रेटिक्स’ और ‘मैटालोजिकल नाम के साहित्यिक विषयों को लेकर लिखी हुई उसकी दो रचनाएँ हैं जो धाराप्रवाह लेटिन में लिखी गयी हैं। ये रचनाएँ तत्कालीन सामयिक विचारों के विश्वकोश ही अधिक हैं जिनमें कि प्राचीन और सामयिक इतिहास, संरक्षास्त्र, शासन सम्बन्धी विचार, दार्शनिक नैतिक और शैक्षणिक सिद्धान्त, ‘यामालया पर सीखे गये तथा विद्वानों की समीक्षा आदि का वर्णन है। ‘मैटालोजिकल’ में व्याकरण के अभ्यास पर जोर दिया गया है जो तत्कालीन पढ़ने के लिए आवश्यक है। इससे केवल शब्दों की अभिव्यक्ति की ओर ही नहीं, साहित्यिक अध्ययन की ओर भी लक्ष्य किया गया है।^१

उन दिना विविध विषयों को लेकर विद्वानों में विचार सचय चल रहा था। अनेक विद्वानों ने ‘व्याकरण और साहित्यिक अध्ययन पर जोर देते हुए व्याकरण को समस्त ‘उदार कलाओं का प्रवेशद्वार बताया था। प्राचीन साहित्य के अध्ययन को भी आवश्यक माना गया था। एक विद्वान् ने तो यहाँ तक कह दिया था, “आधुनिक और प्राचीन का सम्बन्ध ऐसा ही है जैसे बीने दीपकाय लोग के कंधों पर बैठे हो।” एक दूसरे विद्वान् का कथन है, “ज्ञान प्राचीनों के पास है। कोई व्यक्ति प्राचीनों की कृतियों का रसिपूजक बार-बार अध्ययन बिना अज्ञानता की छाया से ज्ञान के प्रकाश में प्रवेश नहीं कर सकता।” एक अन्य विद्वान् की उक्ति के अनुसार, “प्राचीनों का पढ़कर हम उनके उदात्ततम विचारों को पुनरुज्जीवित करते हैं जो विचार समय और लोग के आलस्य के कारण नष्ट हो गये थे अथवा मूल समझे जाने लगे थे।”^२

मालिसबरी के ज्ञान ने इन विचारों का समर्थन किया। तत्कालीन अध्ययन पर उसने जोर दिया तथा ‘व्याकरण और साहित्यिक अध्ययन को आवश्यक बताया। तब से मनुष्य को विवेक प्राप्त होता है तथा वाक्पटुता से विवेक कायकारी बनता है, इसलिए दोनों की व्यवस्थित शिक्षा की आवश्यकता बताया गया। भाषा पर नियंत्रण रखने पर ही अभिव्यक्ति में शुद्धता और कुशलता आ सकती है और तब हम वाक्पटु बने जा सकते हैं और वाक्पटुता के बिना विचारों में तात्किकता नहीं आती।^३

यूनानी समीक्षा का चर्चा करते हुए हम देख आये हैं कि यूनान के विद्वानों ने वक्तृत्व कला को महत्त्व दिया था। मालिसबरी के ज्ञान ने भी प्रभावशाली वक्तृता

१—वही, पृ० ६५-६७

२—वही, पृ० ६६-७०

३—वही, पृ० ७०-७१

को मानव जीवन के लिए एक शक्तिशाली साधन माना है। एक प्राचीन उल्लेख को उद्धृत करते हुए 'मैटालोजिकन' ने उसने लिखा है, "वाक्पटुता नगरी की स्थापना करने और लोगों को समुक्त करने में सहायक रही है।" होरेस का उद्धृत करत हुए यह कहता है, "वाक्पटुता" 'सही विचार' के पश्चात्, विस्तृत यथा, स्वास्थ्य और धन के पूर्व भाती है।" सिसरो के शब्दा में, उसने इसे एक ऐसी कला बताया है जो असंभव को संभव बना देती है, तथा जो मोठे और भयानक को परिष्कृत कर देती है।^१

सालिसबरी के जॉन ने प्रकृति और कला का सम्बंध स्थापित करते हुए प्रकृति को कला की जननी कहा है। प्रकृति की सहायता करना कला का उद्देश्य है। इस प्रसंग पर होरेस को उद्धृत किया गया है जिसने काव्य सृजन के लिए प्रकृति और कला की आवश्यकता स्वीकार की है। सालिसबरी के जॉन ने कला को "एक सिद्धांत अथवा पद्धति" कहा है, 'जो संक्षेप में प्रकृति के सहयोग से संभव बातों में कौशल प्राप्त करने में सहायक हो।' कला प्रतिभा को अनुप्राणित करती है। बिना निर्देश प्राप्त किये, प्रतिभा में आवश्यक रूप से कौशल नहीं आता। प्रकृति की सहायता से कला उत्तम होती है और पूर्णता प्राप्त करता है, इसलिए कला के अभ्यास से कलात्मक कौशल का सम्पादन किया जाता है। लेकिन यह अभ्यास संतुलित होना चाहिए, अथवा अत्यधिक श्रम से प्रतिभा के कुण्ठित हो जाने का भ्रंश रहता है। अभ्यास करते रहने से सुधार होता है तथा कला से पूर्णता आती है। बिना अभ्यास के कला निष्फल होती है तथा बिना कला के अभ्यास अनिश्चित फल की ओर ले जाता है। प्लेटो से लेकर क्विण्टीलियन तक सुंदर भाषण (अथवा सुलेखन) के लिए स्वाभाविक गुण कला का ज्ञान तथा सतत अभ्यास को आवश्यक बताया गया है, और 'मैटालोजिकन' ने इसी बातों का प्रतिपादन है।^२

सालिसबरी के जॉन ने इस बात का भी उल्लेख किया है कि लिखते समय किन दोषों का निराकरण करना चाहिए। सर्वप्रथम सदोष पदविन्यास (विशाल) से बचने का आदेश है। सीजर के शब्दा में, 'जैसे मल्लाह लोग चट्टान से बचते हैं, उसी तरह विरल अथवा अप्रचलित शब्द से बचना चाहिए।' भाषा को निरंतर प्रवाह शील बताया गया है जिसमें शब्द फूलते फलते हैं नष्ट हो जाते हैं और फिर स नय प्रयोगों के कारण पुन उज्जीवित हो जाते हैं और इन प्रयोगों में निशुभ, प्रमाण और नियम सन्निहित रहते हैं। सदोष मुहावरे अथवा सदोष वाक्य रचना से उत्पन्न हुए अशुद्ध प्रयोगों से बचना चाहिए। एक सफल लेखक के लिए प्रचुर शब्दावली,

१—वही, पृ० ७१-७२

२—वही, पृ० ७२-७३

पारंप्रवाहिक भाषा तथा अभिव्यक्ति की शल आवश्यक है। उसे कठोर नियंत्रण रखना चाहिए, तथा जिन बातों से उसका परिचय है, उन्हें ही कहना चाहिए, जिनसे नहीं, उनके सम्बन्ध में चुप रहना चाहिए।^१

सालिसबरी के जॉन ने क्लासिकल साहित्य को आध्यात्मिकता का एक विशाल कोष माना है। उसका कहना है कि सीजर का प्रसिद्धि का कारण अनेक नगरी से लूटा हुआ विशाल खजाना न होकर बजिल, बैरस और सुबान कवि ही हैं। सिसरो की भांति उसे भी क्लासिकल साहित्य के अध्ययन से शक्ति लाभ होता था। उसके अनुसार, साहित्य हमें 'दुःख में शान्ति, श्रम में आनंद, दरिद्रता में भ्रान्त तथा समृद्धि में सयम' प्रदान करता है, तथा साहित्य जब तक जीवन के लिए उपयोगी नहीं जब तक उसे निरूपयोगी ही समझना चाहिए। होरेस की उमने प्रशंसा की है जिसे सुख दुःख में उदासीन रहनेवाले स्टोइक नामक दार्शनिक के उपदेश की अपेक्षा होमर के अध्ययन से अधिक लाभ हुआ था। इसी प्रकार सिसरो ने जो कठिनाई और इतिहासों आदि की सराहना की है, उसे भी उसने उचित कहा है, क्योंकि इन लोगों ने बुराई को निरुद्ध माना है।^२

बौद्धिक और आध्यात्मिक विकास के लिए महान् साहित्य का अध्ययन आवश्यक है। सेनेका को उद्धृत करते हुए उसने लिखा है "बिना अध्ययन किये, पुनर्जात के समय मृत्यु अपना जादू डालती है और मनुष्य के जिन्दा रहते हुए भी वह कब्र में बफन हो जाता है। जो साहित्य चरित्र अथवा शैली के निर्माण में सहायक हो, उसे प्रशंसनीय कहा गया है। पाठक को मधुमक्खियों का अनुकरण करने का आदेश दिया गया है जो स्वच्छन्द भाव से एक फूल से दूसरे फूल पर उड़ती हैं और जो रस उन्हें उलझ होता है उसे मधु में बदल देती हैं। साहित्य का आलाचकारक दृष्टि से अध्ययन किया जाना चाहिए। अधिकांश रचनाओं के गूढ़ और असम्बद्ध अवतरणों के अध्ययन की गहृणा करते हुए, क्विण्टीलियन के शब्दों में उसने लिखा है, 'साहित्य के अध्यापक में कुछ बातें ऐसी होती हैं जिन्हें नहीं जानना ही श्रेयस्कर है।' "शब्दों की सरलतापूर्वक व्याख्या करनी चाहिए, बड़ी बनाये हुए वाक्यों की भांति उन्हें यादना न देना चाहिए, कही वे ऐसे अर्थ को न उगल दें जो अर्थ उनमें नहीं था।"^३

सालिसबरी के जॉन की सबसे बड़ी उपनधि यह है कि उसने साहित्य के मूल्यांकन को प्रमुख स्वीकार करते हुए साहित्यिक शिक्षा पर जोर दिया। अब तक

१—वही, पृ० ७४ ७६

२—वही, पृ० ७६ ७८

३—वही, पृ० ७८ ७९

बाइबिल एय ईसाईधर्म के सिद्धांतों की ही साहित्य में गणना की जाती थी, लेकिन उसने यूनान और रोम के क्लासिकल साहित्य की ओर अपने युग का ध्यान आकर्षित किया। होरेस, विक्टोरियन और सेनेका आदि विचारकों के प्राचीन सिद्धान्तों को उसने महत्वपूर्ण बताया। बीटो और भालबुइन की भाँति उसने ध्याकरण के ऊपर जोर न देकर वक्तृत्व-कला अथवा साहित्य सृजन के लिए कला को मुख्य माना। यह सही है कि साहित्य सम्बन्धी उसकी भावना शिक्षा के माध्यम तक ही सीमित रही और वह उसे सौंदर्यबोध प्रदान नहीं कर सका, फिर भी यह मानना होगा कि जब धर्म विद्या की दुहाई देकर परलोक चिन्ता को ही मुख्य माना जा रहा था, तब यूनान और रोम के साहित्य में मानवीय मूल्यों के प्रति इंगित कर समीक्षा साहित्य को उसने अभिनव जीवन प्रदान किया। इस दृष्टि से अंग्रेजी समीक्षा के इतिहास में एक मानववादी के रूप में सालिस्बरी के जॉन का नाम स्मरणीय रहेगा।^१

विनसाफ का ज्योफ्रे (१२ वीं शताब्दी का मध्य काल)

समीक्षाशास्त्र की दृष्टि से बारहवीं तेरहवीं शताब्दी का काल महत्वपूर्ण रहा, क्योंकि इस काल में साहित्य के अध्ययन तथा साहित्यिक सिद्धांतों पर कुछ महत्वपूर्ण कृतियाँ प्रकाशित हुईं। इस सम्बन्ध में विनसाफ का 'ज्योफ्रे और गारलैंड का जॉन के नाम उल्लेखनीय हैं। केवल काव्यकला सबधी ही नहीं, बल्कि गद्य, पत्र-लेखन कला, और सामयिक वक्तृत्व कला पर भी इस समय ग्रन्थों की रचना हुई। इनमें काव्यसबधी ग्रन्थों का महत्त्व इसलिए है कि अनेक श्रुतियों के बावजूद, इनसे भावी समीक्षा पद्धति के विकास में सहायता मिली।^२

बारहवीं तथा तेरहवीं शताब्दी के आरम्भ में लोगो की पद्यरचना की धुन सवार थी। केवल दशन, साइस अथवा ऐतिहासिक रचनाओं को ही नहीं, लैटिन 'याकरण, पत्रलेखन तथा धर्मोपदेशों को भी कविताबद्ध करने की प्रवृत्ति जागृत हो उठी, और बाइबिल तक की भी पद्य में रचना की गयी। ऐसी हालत में, काव्यकला की शिक्षा देने के सम्बन्ध में अनेक गुटों का रचना हुई। विनसाफ के ज्योफ्रे ने 'पोएट्रिभा नोवा' (१२०८-१३) आदि तथा गारलैंड के जॉन ने 'पोएट्रिभा' आदि की रचना की। अन्य विद्वानों ने भी काव्यकला के सम्बन्ध में रचनाएँ प्रस्तुत की।^३

विनसाफ का ज्योफ्रे की 'पोएट्रिभा नोवा' की तुलना होरेस की 'आर्स पोएटिका' से की जाती है। विषय का स्पष्टीकरण करते समय, यहाँ विशेषकर क्लासिकल साहित्य से उदाहरण दिये गये हैं। इस रचना को एक पारिभाषिक रचना ही कहना

१—यही, पृ० ८७-९०

२—यही, पृ० ९४

३—यही, पृ० ९४

चाहिए जो अपने विषय तक ही सीमित है। लेखक ने सवप्रथम कला के अध्ययन को प्रमुख बताया है। अपनी रचना आरम्भ करने के पूर्व कवि को सोच विचार करना चाहिए और फिर जो कुछ लिखना हो, उसे सम्यक् रीति से प्रस्तुत करना चाहिए। उसका कहना है कि जैसे किमी भवन का निर्माण करते समय हमें योजना का आवश्यकता पड़ती है, उसी प्रकार काव्य सृजन में साधना की आवश्यकता रहती है। जैसे जरा सा भी बड़वापन मधुघट को कड़वा बना देता है और जरा सा भी घ वा मुख के सौंदर्य को बिगाड़ देता है, उसी प्रकार यदि रचना में कोई दोष रह जाय तो वह भ्रष्ट हो जाती है। अतएव यदि कविता को दोषों से दूर रखना हो तो उसके भावि, मध्य और अन्त को बहुत सँवार कर लिखने की आवश्यकता है। मध्यकालीन लेखकों की रचनाओं में ऐक्य और अनुपात की कमी इसलिए खटकती है कि उन दिनों मौलिक परम्परा के अनुसार, घटनाओं को आधार मानकर काव्य पाठ किया जाता था, पाठकों के समक्ष समस्त रचना नहीं रहती थी जिससे कि वे उसके सम्बन्ध में भ्रमण हैं।^१

ज्योफ्रे ने अपनी रचना में मुख्यतया तीन बातों का विवेचन किया है—कविता का आरम्भ किस प्रकार किया जाय, उसका विस्तारपूर्वक और सक्षप में किस प्रकार वर्णन हो, शैली से उसे किस प्रकार अलङ्कृत किया जाय। रचना के अधिवाश भाग में इन्हीं विषयों का वर्णन है। वस्तुत्व कला की शिक्षा काव्य सृजन के लिए आवश्यक है क्योंकि इससे काव्यकला के सिद्धांत, शैली के प्रकार, कलाकौशल और अलंकार का निर्धारण होता है।^२

ज्योफ्रे ने काव्य अभिव्यक्ति के लिए कतिपय नियमों का भी उल्लेख किया है। उदात्त शैली के लिए उसने उच्च विचारों की मौलिक आवश्यकता पर जोर दिया है। “किसी तुच्छ विचार को यदि विशेष रूप से सुसज्जित करके प्रस्तुत किया जाय तो वह एक ऐसे चित्र की भांति प्रतीत होगा जो दूर से अच्छा लगता है, लेकिन सावधानीपूर्वक उसका परीक्षा करने से अच्छा लगना बंद हो जाता है”, तथा ‘शब्द मन वस्तुएं हैं—यदि वे ठोस विचारों पर आधारित नहीं’। विचारों की स्पष्टता के सम्बन्ध में उसने कहा है, “शुद्ध शब्दावली का प्रयोग करना नदी में पानी उड़ेलने, सूखी जमीन में पौधे लगाने, हवा को ताड़ना करने अथवा बालू में हल चलाने की

१—वही पृ० ६६-६६

२—वही, पृ० ६६ १००। (क) कविता के आरम्भ और अन्त करने के विविध प्रकारों, (ख) विस्तार (ऐम्प्लिफिकेशन) और सक्षिप्तीकरण (ऐन्त्रिक्विशन) के प्रकारों तथा (ग) शैली के अलंकारों के विस्तृत वर्णन के लिए देखिए, पृ० १०० ६, परिशिष्ट, पृ० २०० ३।

भांति है। उसने बचनानुसार, बोलचाल के सामान्य शब्दों का ही कलाकार को प्रयोग करना चाहिए। हम "बोलना चाहिये सामान्य व्यक्तियों की भांति लेकिन सोचना चाहिये बुद्धिमानों की भांति।" प्रसलील भाषा के प्रयोग न करने चाहिये। काव्य में नवीनता होनी चाहिए और यह नवीनता सामान्य शब्दों की सजावट से उद्भूत हो।^१

शैली के सम्बन्ध में भी ज्योफ़े की अनेक उत्तियाँ हैं। उसने अनुसार काव्य तथा गद्य के लिए एक ही शब्द का प्रयोग किया जाता है, उसमें केवल कम अथवा अधिक मात्रा का ही अन्तर रहता है। पाठक और प्रसंगविशेष का विचार करते हुए लेखक को अपनी कला की सर्वोदा ध्यान में रखनी चाहिए तभी उसकी शैली सफल बड़ी जा सकती है। इसके लिए काव्यकला के नियम ही उसने मार्गदर्शक हो सकते हैं। कलाकार की शैली में आदि से अन्त तक एकरूपता रहनी चाहिए, अथवा अभिव्यक्ति में अनगति प्रतीत होगी। विवेकपूर्ण आसकारिक अभिव्यक्ति के प्रयोग पर यहाँ जोर दिया गया है। समय के अनुसार ही उसका प्रयोग करना चाहिए, क्योंकि "विविध प्रकार के सुगन्धित पुष्पों से ही मनोहारी सुगन्ध पैदा हो सकती है।" किसी गभीर विषय के लिए असकृत भाषा की आवश्यकता रहती है, जब कि हास परिहास सबधी विषयों को सामान्य शब्दों द्वारा ही व्यक्त किया जा सकता है। प्राचीन पद्धतियों द्वारा उल्लिखित सामान्य दोषों का उल्लेख किया गया है जिनसे कि कलाकार को बचना चाहिए। "किन्ती भी कौशल का यदि आवश्यकता से अधिक उपयोग किया जाय तो वह प्रभावहीन हो जाता है।"^२

गार्लैंड का जॉन (११८०-१२६०)

ज्योफ़े की भांति जॉन भी इंग्लैंड का निवासी था जिसने अधिकांश जीवन फ्रांस में व्यतीत किया था। पेरिस में वह व्याकरण का अध्यापन करता था। इस विषय पर उसने नौ पुस्तकें भी लिखी हैं। उसकी 'पोएट्रिभा नोवा' का उल्लेख किया जा चुका है। ज्योफ़े आदि अपने पूर्ववर्ती विद्वानों के समीक्षा सिद्धांतों का अध्ययन उसने किया था। जान ने कविता का आरम्भ और अन्त करने उसे विस्तृत रूप में लिखने, तथा शैली के प्रत्येक अंग के विभिन्न प्रकारों का विवेचन किया है, यह विवेचन ज्योफ़े से भिन्न है। ऐतिहासिक विवेचन की ही प्रधानता यहाँ देखने में आती है।^३

कविता के विविध प्रकारों का यहाँ वर्णन है। "ट्रैजेडी एक प्रकार की कविता है जो 'मय शैली' में लिखी गयी हो, जिसमें सज्जाजनक और दुष्टियों का वर्णन

१—वही पृ० १०६

२—वही, पृ० ११०

३—वही, पृ० ६७ ६८

हो तथा जिसका आरंभ आनन्द से हो और अंत दुःख से ।" कर्मिणी "एक हास्योत्पादक कविता है जो शोक से आरंभ होती है और आनन्द से अंत होता है ।" जॉन ने छंदोबद्ध रचना का विस्तारपूर्वक वर्णन किया है जो कठोर नियमबद्ध होने के कारण नीरस जान पड़ता है । पत्रलेखन के नियमों का यहाँ विस्तृत विवेचन है । पत्रलेखन के अभिवादन (सेल्यूटेशन), प्रस्तावना (ऐकमोरडियम), वर्णन (नरेशन), निवेदन (पेटिशन) और समाप्ति (कन्क्लूजन) ये पाँच अंग बताये गये हैं । बारहवीं तेरहवीं शताब्दी में निजी और कूटनीति दोनों ही प्रकार के पत्रलेखन की यह नियत शैली मान्य थी ।^१

इस प्रकार कविता के प्राचीन अध्ययन के सम्बन्ध में कोई स्पष्ट विचार प्रस्तुत नहीं किये जा रहे थे । उत्तर शास्त्रवादी युग में कविता कोई स्वतंत्र विषय नहीं था, 'उर्दू कलाओं' के शैक्षणिक पाठ्यक्रम में उसका स्थान नहीं रह गया था, वह व्याकरण अथवा ध्वनित्व कला की शाखा मानी जाने लगी थी । तेरहवीं शताब्दी में तत्कालीन से इसका सम्बन्ध स्थापित कर दिया गया था ।^२

स्पष्ट है कि ज्योफ्रे और जॉन १ काव्यशास्त्र पर जो कुछ लिखा वह अत्यंत सीमित था । उनकी रचनाओं को पद्यरचना की शिक्षा में लाभदायक केवल स्कूली छात्रोपयोगी पुस्तकें ही माना गया है । उनसे काव्य के स्वरूप, उसका प्रयोजन, विषयवस्तु, प्रक्रिया और काव्य प्रभाव पर प्रकाश नहीं पड़ता । इस प्रकार काव्य के संबंध में पर्याप्त विचार न हो सन्ने के कारण काव्य का क्षेत्र संकुचित हो गया जिससे वह बाह्य विवरण, अभिव्यक्ति की शक्ति और छंदरूपा तक ही सीमित रह गया । ऐसी स्थिति में इन्हीं विषयों को लेकर काव्यनियमों का सृजन होने लगा, मनोवैज्ञानिक सिद्धांतों का समावेश उसमें नहीं हो सका । बारहवीं शताब्दी के चुन हुए पद्य लेखकों की रचनाओं की ही इन काव्य नियमों का आधार माना गया, और ये वे लेखक थे जिनके लिए ध्वनित्व कला का ही परिष्कृत रूप कविता था । क्लासिक सिद्धांतों के तत्त्व निश्चय ही महत्वपूर्ण थे, लेकिन उनका स्वरूप स्पष्ट समझ में न आ सका जिससे भावी पीढ़ी के लिए वे निर्जीव बनकर रह गये । ऐसी स्थिति में काव्यसंबंधी विस्तार (ऐम्प्लीफिकेशन) और अलंकार आदि में ही काव्य का महत्त्व सीमित हो गया—साहित्य मूल्यांकन के क्षेत्र में किसी सिद्धांत का स्थायी महत्त्व न हो सका । इससे अब तक ईसाई धर्म-स्थानों और मठ-मंदिरों में पोषित शास्त्रवादी परम्परा से, छंद रचना पर जोर देने वाले लेखकों का सम्बन्ध विच्छेद हो गया ।^३

१—वही, पृ० १११-१३

२—वही, पृ० ११४-१५

३—वही, पृ० ११७

फिर भी साहित्यिक अस्तव्यस्ता के इस युग में ज्योफ्रे ने जो कुछ लिखा, आलोचना के इतिहास की दृष्टि से वह कम महत्वपूर्ण नहीं है। इस समय जो कुछ लिखा गया, वह तत्कालीन आवश्यकताओं की पूर्ति करने की दिशा में एक कदम था। इन रचनाओं को चित्र और उदाहरण आदि के साथ स्कूली छात्रों के लिए उपयोगी बनाया गया। इससे भी अधिक इन रचनाओं का ऐतिहासिक महत्व था। इस समय शास्त्रवादी प्राचीनता के समय से लेकर पहली बार कविता को निश्चित सिद्धांतों और नियमों के आधार पर क्लृप्तरूप में प्रस्तुत करने का व्यवस्थित प्रयत्न किया गया। कहने की आवश्यकता नहीं, इन सब बातों का प्रभाव मध्य कविता पर पड़ा जिससे समस्त पश्चिमी यूरोपीय वाक्य साहित्य प्रभावित हुआ।^१

शनै शनै मठ मंदिरों ने सुधार का नारा लगाते हुए शिक्षा के प्रति जो उत्साह का प्रदर्शन किया था, वह नष्ट हो गया तथा विद्याभ्यास के पुराने उद्देश्य क्षीण पड़ गये। साथ ही पू्व आचार्यों की अटिस्तीय धर्म के प्रति जो विद्वेषपूर्ण धारणा चली आती थी वह धर्म भी सन्निय बनी हुई थी जिससे कि मानववादी अध्ययन आगे नहीं बढ़ सका। इधर पूर्वोक्त देशों के साथ यातायात सम्बन्ध जारी होने से अरिस्टोटल की कृतियाँ पहली बार पश्चिम जगत् के पाठकों तक पहुँच सकी। सब प्रथम बारहवीं शताब्दी में इन कृतियों का सीरियायी और अरबी भाषाओं में अनुवाद हुआ और फिर वे लैटिन में अनूदित की गयीं। यद्यपि अरिस्टोटल की ये कृतियाँ सीधी यूनानी भाषा से अनूदित न होने के कारण सवथा दोषहीन नहीं बही जा सकती थी, फिर भी पारश्चात्य जगत् में इनके अध्ययन से बौद्धिक जीवन का उदय हुआ। परिणामतः अरिस्टोटल को केवल तन्त्रशास्त्र के क्षेत्र में ही नहीं, प्राकृतिक विज्ञान, अध्यात्मविद्या और नीतिशास्त्र के क्षेत्र में भी आगदशक माना जाने लगा। इससे नये विचारों की व्याख्या की जाने लगी जिससे धर्मविद्या के अध्ययन को एक नयी दिशा मिली।^२

इस समय शिक्षा के क्षेत्र में नयी प्रवृत्तियों का उदय हो रहा था। जिससे पू्व कालीन शास्त्रवादी परम्परा के पुनरुज्जीवन में प्रतिरोध पैदा हो गया था। सन् ११७० में पेरिस में विश्वविद्यालय की स्थापना हुई तथा तेरहवीं शताब्दी में इन तरह के नये अनेक विश्वविद्यालय खोल दिये गये। इससे एक नयी शक्ति का उदय हो रहा था जो शक्ति साहित्य के अधिकारों के प्रति उदासीन थी। पेरिस में आरम्भ से ही तन्त्रशास्त्र की बड़ी दृढ़तापूर्वक रक्षा की जा रही थी—इसे शताब्दियों तक विश्वविद्यालय के आदर्श पाठ्यक्रम में प्रमुख स्थान मिलता रहा। पाठ्यक्रम के अन्य विषयों में दक्षन और प्राकृतिक विज्ञान को प्रमुखता दी गयी। साथ ही शिक्षा

१—वही, पृ० ११७-१८

२—वही, पृ० ११६-२०

को व्यावहारिक और उपयोगी रूप दिया जा रहा था जिसके कारण पाठन और डाक्टरी शिक्षा का महत्त्व बढ गया। इस प्रकार हम देखते हैं कि मानववादी विद्या का अध्ययन महत्त्वपूर्ण बन रहा था, तथा व्याकरण जिसे अब तक सात बत्ताओं में प्रमुख स्थान प्राप्त था, ह्रास्यस्थान का प्राप्त हो रहा था। वनासिक्त साहित्य के नवयुवकों के लिए एवं सतरा सम्भ्रम कर उगने अध्ययन का उपेक्षा की जा रही थी। परित्यामस्वरूप विश्वविद्यालय के पाठ्यक्रम में प्राचीनकालीन कविता, इतिहास-वेत्ताओं और कलाओं के अध्ययन को बहिष्कृत कर दिया गया।^१

जॉन मॉफ मारलैंड के मन्त्र में कहा जा चुका है। मानववादी अध्ययन की रक्षा के लिए वह प्रयत्नशील रहा। 'उदार बत्ताओं' को ह्रास्यस्थान में देखकर उसने नेद प्रकट किया है। सरकारी प्रचलित व्याकरण की पाठ्यपुस्तकों में उमने दोषों का दिग्दर्शन कराया है। प्राचीन वनासिक्त साहित्य की प्रशंसा करते हुए हलिवन की निंदा करनेवाला को उमने गहणीय बताया है। जॉन ने ही सप्रथम 'डिक्शनरी' (कोश) शब्द का प्रयोग किया है, उसकी 'डिक्शनरी' (Dictionary) में छात्रोपयोगी शब्दों का संग्रह है। अपनी 'एपिथालमिकम' (Epithalmicum) रचना में विद्या की उन्नति का और सवेष्ट करते हुए उमने बताया है कि पान वेदसमम से एपेंस, एपेंस से रोम और रोम से पेरिस होता हुआ किस प्रकार पारषात्य जगत् में फैल गया। यद्यपि जॉन ने वनासिक्त लेखकों की प्रमुख मानकर साहित्यिक अध्ययन पर जोर दिया है, फिर भी सरकारी सामयिक साहित्यिक प्रवृत्तियों को वह अपने विचारों से प्रभावित न कर सका। होरेस की शब्दावली का प्रयोग करते हुए, उसने लिखा है, 'मैं सान के उस पत्थर के समान बनूँगा जो नसरो का तो तेज करता है लेकिन अपने आपको नहीं कात्ता।'^२

रायर्ट प्रोसेटेस्ट (११७५-१२५२)

इस समय विशेषकर भावनकोड में बौद्धिक जीवन में त्वरित गति से परिवर्तन हो रहा था जिससे धर्म और विद्या के क्षेत्र में ही नय आदर्श नहीं, बल्कि नये विचार और जानकारी के नये स्रोत भी खुल रहे थे। धर्म और राज्य संबंधी मामलों में प्रोसेटेस्ट एक प्रगतिशील व्यक्ति था जिसका पान के क्षेत्र में बहुत प्रभाव था। भावनकोड में उसने आपण दिय तथा शैक्षणिक मामलों का संगठित करने में उसने अधिक परिश्रम किया था। अपनी वैज्ञानिक और दार्शनिक रचनाओं द्वारा उसने वैज्ञानिक और दार्शनिक सिद्धांतों का आलोचनात्मक संशोधन किया जिससे मध्य-युगीन धार्मिक विचारधारा के सृजन को बल प्राप्त हुआ। उसका कथन था कि जिस

तार्किक और अनुमानिक प्रेरणा से पूर्वकालीन लेखकों को बल मिला था, वह शक्ति हीन हो गयी थी और अब किसी ऐसे ठोस ज्ञान की आवश्यकता थी जो सत्य के प्रवेक्षण में सहायक हो सके।^१

बाइबिल और अरिस्टोटल की रचनाओं के निर्दोष अनुवाद उपलब्ध नहीं थे और इसके लिए यूनानी, हिब्रू और अरबी भाषाओं के तथा साथ ही व्याकरण और अधिक सही अनुवाद पद्धति के ज्ञान की आवश्यकता पर जोर दिया जा रहा था। इस दिशा में प्रोसेटेस्ट ने प्रशंसनीय कार्य किया। इसके सिवाय, उसने विदेशों से यूनानी विद्वानों को बुलाकर, तथा एंथॉस कुस्तुचुनिया आदि स्थानों से यूनानी पाण्डु लिपियाँ मगवाकर इंग्लैंड में यूनानी विद्या अध्ययन को पुनरुज्जावित किया। इस प्रकार पहली बार यूनानी विद्या और विशेषकर अरिस्टोटल के सिद्धांतों की व्याख्या की गयी जिससे दर्शन और विज्ञान के क्षेत्र में उन्नति हुई तथा साहित्य और उसके मूल्यांकन को बल प्राप्त हुआ।^२

रोजर बेकन (१२१४-६२)

रोजर बेकन मध्ययुग का एक महान् विचारक हो गया है जिसने अपने मौलिक चिन्तन द्वारा समीक्षा-सिद्धान्तों को माने बढ़ाने में सहायता की। आक्सफोर्ड में प्रपद्यन करते समय प्रोसेटेस्ट से वह प्रभावित हुआ। वहाँ से वह पेरिस पहुँचा और वहाँ की विद्वामंडली में उसका गणना होने लगी। सन् १२४७ के आसपास उसके विचारों में क्रान्तिकारी परिवर्तन हुए जिससे परम्परागत पद्धतियों को प्रभावित करते हुए मध्ययुगीन तर्कशास्त्र को उसने सत्य का साधन मानना छोड़ दिया तथा विज्ञान को आधार बनाकर स्वतंत्र विचार को और वह प्रवृत्त हुआ। परिणामतः पण्डित पुराहितों को उसके घम विरोधी विचार सहन न हुए और उसे पेरिस घमसभ के प्रधान केंद्र में बन्दी बना दिया गया जहाँ वह १२६६ तक रहा। अपने पाण्डित्य के कारण रोजर बेकन इतना प्रसिद्ध हो गया था कि तत्कालीन शासक पोप क्लेमेंट चतुर्थ ने उससे तत्कालीन चिन्तनधारा का पुनः अवलोकन करते हुए प्रबलित बुराईया का दूर करने के लिए सुझाव माँगे।^३

बेकन ने कठिन परिस्थितियों के बावजूद केवल पन्द्रह महीने में 'प्रोपस मजुम', 'मापम माइनस' और 'प्रोपस टरटिषम' नामक तीन महत्वपूर्ण रचनाएँ प्रस्तुत कीं। इनमें ज्ञान के विविध विषयों पर बेकन ने अपने विचार व्यक्त किये हैं। उनमें अनुसार, समस्त ज्ञान का उद्देश्य है प्राकृतिक शक्तियों पर विजय पाना। घमविद्या, दर्शन, गणित तथा विज्ञान सम्बन्धी अन्य विषयों की बुनियाँ की ओर लक्ष्य करते

१—वही, पृ० १२३ २४

२—वही पृ० १२४ २५

३—वही, पृ० १२५ २६

हुए बेकन ने उनपर अनेक भाषण दिये। घमण्डियों की भ्रष्टाचार, अपने विचार स्वातंत्र्य तथा जादू-टोने के अभ्यास के कारण घमण्डियों द्वारा बेकन पर फिर से दोपारोपण किया गया। अब की बार उसे ऑक्सफोर्ड विश्वविद्यालय के अध्यापन-काय से पदच्युत कर दिया गया और उसे जीवन भर (१२७७-६२) एक मठ में बंदी के रूप में रहना पड़ा।^१

बेकन की मूल रुचि साहित्य की ओर न होकर भ्रष्टाचार की ओर अधिक थी। घमण्डिता, दशन और विज्ञान सम्बंधी अभ्यास की प्रणालियों में वह सुधार करना चाहता था। ज्ञान का उत्थान में बाधक सामाजिक कारणों का विश्लेषण करते हुए अध्यापक को उसने विनाशकारी बताया है। उसका कथन है, "धर्मविचारियों का अनुकरण विश्वास पैदा कर सकता है लेकिन उससे ज्ञान सम्पन्नता नहीं आ सकती।" प्रमाण (ऑक्सफोर्ड), तक और अनुभव को उसने ज्ञान का स्रोत माना है। ईश्वर से जो प्राप्त होता है, वही प्रमाण है, तक से हम अपूर्ण सत्य तक पहुँचते हैं, और अनुभव ही एक ऐसी कसौटी है जिसपर निर्भर रह सकते हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन सब विचारों से मध्ययुगीन ममस्त विचारधारा के विरुद्ध एक विद्रोह पैदा हो गया।^२

बेकन ने अमिनव ज्ञान के उद्देश्य और पद्धतियों को सफल बनाने के लिए कुछ सुनिश्चित विचार भी प्रस्तुत किये। बेकन घमण्डियों को ज्ञान का भंडार स्वीकार करता था इसलिए इस ज्ञानराशि को उद्धाटित करने के लिए बाइबिल का शुद्ध अनुवाद करना अत्यंत आवश्यक समझा गया। लेकिन बाइबिल में सत्य का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया गया, अतएव उसे समझने के लिए दशन और विज्ञान के अध्ययन की आवश्यकता बतायी गयी। दशन और विज्ञान के माध्यम से बेकन का उद्देश्य घमण्डिता तक पहुँचना था जिसे उसने समस्त ज्ञानों में उत्कृष्ट माना है।

स्पष्ट है कि यहाँ साहित्य अथवा सैद्धांतिक समीक्षा की चर्चा नहीं की गयी है। यह चर्चा 'शक्तिशाली साहित्य' के स्थान पर 'ज्ञानप्रद साहित्य' तक ही सीमित है। दूसरे शब्दों में, उसका उद्देश्य उपयोगितावाद है जिसमें ठोस ज्ञान की मुख्यता प्रतिपादित की गयी है। यूनानी प्राचीन साहित्य व अध्ययन पर उसने जोर दिया, लेकिन साथ ही उसके अध्यापक का विरोध भी किया। उसने लिखा है, "प्रिस्टो टल को भी प्रत्येक विषय का ज्ञान नहीं था, जो कुछ उसका युग में संभव था, वह उसने किया।" तथा "प्राचीनों में भी भ्रष्टाचार की संभावना है क्योंकि वे मनुष्य हैं। लेकिन क्योंकि वे प्राचीन हैं, अतएव अधिक तदुपयोगित युग के प्रतिनिधि हैं।" उसका कथन है, "हिब्रू, यूनानी और अरबी भाषाओं में ही प्राचीन विचार उपलब्ध

होते हैं, अतएव इन भाषाओं के पढ़ने से वे ठीक ठीक समझ में आ सकते हैं और उनका मूल्यांकन किया जा सकता है जैसे “असली घड़े में से उड़ली हुई शराब ही शुद्ध हो सकती है।”^१

वेकन ने व्याकरण के अध्ययन पर इसलिए जोर दिया है कि उससे भाषाओं का यथायथ ज्ञान सम्भव है। भाषाओं को ‘ज्ञान प्राप्त करने का प्रथम द्वार’ कहा गया है। नकशास्त्र की अपेक्षा प्राचीन भाषाओं के व्याकरणज्ञान को यहाँ अधिक महत्वपूर्ण माना गया है। यूनानी व्याकरण पर वेकन ने एक पुस्तक भी लिखी है। कहना न होगा कि वेकन के प्राचीन साहित्य संबंधी विचार हम साहित्य के मूल्यांकन की ओर प्रेरित करते हैं।^२

वेकन ने शब्द शक्ति की मुख्यता का प्रतिपादन किया है। उसके अनुसार ‘प्रथम लेखकों ने भाषाओं का आविष्कार किया है,’ अथवा ‘बैबल की मीनार पर दबी हस्तशेख ने भाषाओं की विविधता को जन्म दिया है।’ शब्दों को उसने बुद्धिसम्पन्न आत्मा की सर्वोत्कृष्ट उपज’ कहा है जो हमें सर्वोत्कृष्ट भानद प्रदान करते हैं। साहित्यिक रचना में विषयवस्तु और शैली को मुख्य माना गया है। साहित्य में वाक्पटुता और ज्ञान का सम्बंध स्थापित करते हुए कहा है “वाक्पटुता रहित ज्ञान एक ऐसा कृपाण है जो किसी पलायन से ग्रस्त व्यक्ति के हाथ में हो, जब कि ज्ञान रहित वाक्पटुता किसी विलीन पुरुष के हाथ में दी हुई कृपाण है।’ लेखक अथवा वक्ता के सम्बंध में तीन बातें बताई गई हैं—मन्य को उद्घाटित करना, पाठकों (अथवा श्रोताओं) को भानद प्रदान करना और उनमें विश्वास पैदा करना। उक्त तीन बातों के अनुरूप तीन शक्तियों का उल्लेख किया गया है—सीधी-भादी सरल शैली, सीधे का सीधा और उदात्त शैली। वेकन ने प्रथम शैली को ही स्वीकार किया है। किसी रचना में सबसे पहला स्थान विषयवस्तु का है। उसके बाद विषय सामग्री का विवेकपूर्ण चुनाव आता है। तत्परचाय विषयानुकूल शैली का उल्लेख किया गया है। शब्दाडम्बर व स्थान पर विवचन की सक्षमता को वेकन ने अधिक महत्व दिया है। विषय की स्पष्टता को आवश्यक माना गया है। सरिस्टोटल व शब्दों में उसका कहना है “हम योना चाहिए, सामान्य व्यक्तियों की भांति, सरि माचना चाहिए बुद्धिमानों की भांति।’ अभिव्यक्ति की विविधता के सम्बंध में शब्दों को उद्धृत करते हुए उसने लिखा है—जब तक कोई बात अपने प्रभाव की विविधता से ठाढ़ी पैदा नहीं करती तब तक वह भानद नहीं हो सकती।^३

१—वही, पृ० १२७-१०

२—वही पृ० १३१-३२

३—वही पृ० १३२-३४

वेकन ने सिसरो, सेनेका आदि क्लासिकल लेखकों की रचनाओं का अध्ययन करने की सिफारिश की है। उसका कथन है, “नैतिक अथवा धर्मविद्या के अर्थ से युक्त काव्यात्मक सामग्री आवश्यक रूप से छन्द अथवा लय के सौंदर्य से प्राच्छन्न रहनी चाहिए,” और वह “वक्तृत्व कला के समस्त रूपों से भूषित होनी चाहिए।” उदाहरण के लिए, बाइबिल में पाठकों को दिव्य पान की ओर भावपित करने के लिए छन्द और लय सम्बन्धी अवतरण दिये हुए हैं जिससे अपने सगीतात्मक गुणों के कारण पाठक ईश्वरीय रहस्यों से परिचय प्राप्त कर सकें। छन्द लय तथा समय स्थान और व्यक्ति विषयक मर्यादा (decorum) को लेकर वेकन ने अरिस्टोटल के ‘पोएटिक्स’^१ में उल्लिखित सिद्धान्त का उल्लेख किया है। वेकन काव्यशास्त्र तथा वक्तृत्व कला की तकशास्त्र से बढ़कर स्वीकार करता था।^२

इस प्रकार हम देखते हैं कि वेकन ने काव्यशास्त्र पर अपने छुटपुट विचार व्यक्त किये हैं। काव्य कला की विशेषताओं का प्रतिपादन करने की प्रेरणा विषयवस्तु को उसने अधिक महत्व दिया है। नैतिक उपदेशों तथा प्रगति में विश्वास के कारण सेनेका की सराहना की गई है। ओविड की रचनाओं को निरर्थक अधविश्वासों और भूषित नैतिकता के कारण आत्मोन्नति में बाधक बताया गया है। इसी प्रकार अरिस्टोटल के सत्त्वानान टीकाकारों की, उनकी असंगति और असम्बद्धता के कारण वेकन ने निन्दा की है।^३

वेकन ने यद्यपि साहित्यिक समीक्षा के सिद्धान्तों को लेकर कोई मानदण्ड स्थापित नहीं किया, फिर भी इस युग के साहित्यिक अध्ययन के क्षेत्र में जो कुछ उसने किया, उसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। उसने पान को एक ठोस आधार पर स्थापित करते हुए प्राचीन कृतियों की अमूल्य दन का और हमारा ध्यान आकर्षित किया। मध्यकालीन दशन के युग में जब कि मानववादी आशाएँ शाण विशील हो रही थी, वेकन ने एक अभिनव दिशा प्रदान कर आशा की निरण का संचार किया। ज्ञान के प्राचीन कोष का उद्घाटन कर उसने भावी पीढ़ी को अनुप्राणित किया जिससे कि आगे चलकर साहित्य में सौंदर्यबोध की नींव रखी जा सकी। वेकन ही

- १—मध्ययुग में अरिस्टोटल की ‘रेटोरिक’ और ‘पोएटिक्स’ नामक दोनों रचनाएँ प्रसिद्ध थीं। ‘रेटोरिक’ पर केथल बगदाद के अलफारबी (Alfarabi मृत्यु १५०) की टीका, तथा ‘पोएटिक्स’ पर अवरोएज (Averroez मृत्यु ११६८) की व्याख्या उपलब्ध थी। अवरोएज की यह व्याख्या सीरियाई अनुवाद का आधार से किये गये अरबी (१० वीं शताब्दी) अनुवाद पर आधारित थी।

२—वही, पृ० १३४-३५

३—वही, पृ० १३५-३६

ऐसा अंग्रेजी विद्वान् है जिसने सर्वप्रथम अरिस्टोटल के 'पोएटिक्स' के महत्त्व की ओर साहित्यिकों का ध्यान आकर्षित किया और साथ ही उसकी सीमाओं और श्रुतियों पर भी प्रकाश डाला। उसने हर प्रकार के पात्रों का प्रगतिशील होना आवश्यक बताया। लेकिन सामान्यतया बेकन की रचनाओं की उपेक्षा की दृष्टि से हो देखा गया। १७जगकरण काल के पूर्व उसकी कृतियों के बहुत कम हवाले उपलब्ध होते हैं। निश्चय ही उसने बौद्धिक उत्थिति की ओर रुख किया, जिसका भाव चलकर, उसकी मृत्यु के २०० वर्ष बाद, दुनिया ने अनुकरण किया।'

दांते अलिगेरी (१२६५-१३२१)

मध्ययुग में इटली का महाकवि दांते एक अनोखा व्यक्तित्व लेकर आया था। उसे यूरोप में सांस्कृतिक जागरण का अग्रदूत माना जाता है जिसने १००० वर्ष तक धार्मिकता के सकीर्ण मतवाद को नीचे दबी हुई मानवता के लिए आवाज बुलंद की। 'दे वुलगार एलोक्वियो (De Vulgari Eloquio = The Populr Speech) दान्ते की सुप्रसिद्ध रचना है जिसमें उसने सर्वप्रथम लैटिन के स्थान पर जनभाषा इतालवी को साहित्यिक भाषा बनाने का समर्थन किया। आज से दसवीं के अनुसार, १००० ईसवी से १६ वीं शताब्दी के प्रारम्भ तक दांते की इस कृति के अतिरिक्त एक भी उल्लेखनीय आलोचनात्मक कृति नहीं मिलती। उन दिनों लैटिन पंडितों की भाषा समझी जाती थी जिसके व्याकरण और वाक्यविन्यास में योग्यता प्राप्त करने के लिए अत्यन्त धर्म की आवश्यकता थी। प्रचलित जनभाषाओं की परीक्षा करते हुए काव्य, भाषा, मौलिक और विषयवस्तु आदि के सम्बन्ध में दांते ने अपने महत्त्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं। काव्य के हास होने के कारणों की जाँच करते हुए प्रश्न डठाया गया कि उस युग के कवि वर्जिल (७०-१९ ई० पू०) की भाँति सशक्त भाषा में क्यों नहीं लिख पाते? उत्तर में दांते ने बमिडिमा डिविना (डिवाइन कॉमेडी) नामक अपने महाकाव्य की इतालवी में रचना कर जनसामान्य की भाषा की उपयोगिता सिद्ध की। उसका कथन था कि भाषा की यह शक्ति मनुष्य को ही प्राप्त है देवदूतों और पशुओं को इसकी आवश्यकता नहीं, क्योंकि मनुष्य को ही विचार शक्ति और समझ की आवश्यकता होती है।

महज स्वामाविक स्वतन्त्र निस्मृत भावावेग और भाषा के प्रवाह में दांते का विश्वास न था। काव्य भाषा (वल्गार टग) — जिसे हम अपनी धारितियों का अनुकरण में सीखते हैं — प्रयोग का सबसे वर्जित बहकर काव्योचित भाषा का परिनिष्ठ रूप का है। उसने स्वीकार किया है। नागरिक शब्दों में भी दांते ने अत्यन्त मध्य और मुदर शब्दों का ही विहित माना है। यह भाषा संस्कृति की भाषा होनी

चाहिये जो विभिन्न प्रदेशों के विद्वानों के लिये सवसामाय हो तथा समाज, कला और मयारों के अनुकूल हो। दान्ते के अनुसार, ऐसी भाषा मातृभाषा ही हो सकती है जिसमें कि प्रान्तीय शब्दों का अभाव हो। ऐसी भाषा को आदर्श भाषा कहा गया है। कवि के लिये भाषा को उसने इतना ही महत्त्वपूर्ण बताया है जितना कि किसी सैनिक के लिए घोड़ा, और किसी अच्छे सैनिक के पास अच्छा घोड़ा होना आवश्यक है। वह लिखता है, “बड़े कष्टपूर्वक अत्यन्त भव्य शब्दों का चुनाव कर उन्हें उत्कृष्ट शैली में श्रेणीबद्ध करना चाहिए। फिर उन्हें सवश्रेष्ठ पक्ति में— जिसमें अनुभव और प्रतिभा दोनों समुक्त हों—प्रस्तुत करना चाहिए और तत्पश्चात् इन पंक्तियों को अपनी कला द्वारा कौशलपूर्ण रचना में सम्मिलित करना चाहिए। दान्ते की ‘डिवाइन कॉमेडी’ में वही एक भी पक्ति ऐसी न मिलेगी जहाँ शब्द, वाक्यांश और पंक्ति की खोज तथा कविता के धारणा का भेद स्पष्ट दिखाई न देता हो। यहाँ ऐसा कोई स्थान नहीं, जहाँ वह खोज व्युत्पत्तया सफल न हुई हो। ऐसे शब्द, वाक्यांश और रूप का चुनाव करके उसने अथ वे प्रति दान्ते अत्यन्त सावधानी बरतता है। कदाचित् वह कभी गूढ़ भी हो गया हो तो इसलिए नहीं कि धुंध के कारण वह स्पष्ट नहीं देख सकता। कदाचित् वह अपनी शिल्पविधि का प्रयोग करता हुआ भी दिखाई दे सकता है, लेकिन केवल इसीलिए कि वह ‘विचित्र और ऊँचे’ विचार तथा भाषण (thought and intention) को अलग अलग जगह पहचाना चाहता है। वस्तु और उसके रूप को वह कभी पुष्कल रूप में प्रस्तुत नहीं करता, उनकी समग्रता दो विभिन्न वस्तुओं की न होकर आत्मा और शरीर की ही समग्रता है।”

काव्य में विषयवस्तु को मुख्य बताते हुए दान्ते ने युद्ध (राष्ट्र प्रेम), प्रेम और नैतिक सौंदर्य को अत्यन्त महत्त्वपूर्ण माना है, जो उच्च काव्य के विषय हो सकते हैं। युद्ध तथा नीति के साथ काव्य के क्षेत्र में प्रेम का समानता का स्थान देकर वह प्राचीनों से आ आगे निकल जाता है क्योंकि उन्होंने प्रेम को काव्य में ऊँचा स्थान नहीं दिया।

दान्ते की दूसरी आलोचनात्मक कृति है उसका वह प्रसिद्ध पत्र जो उसके सरसक ज्ञान प्रादे डेलान स्काला (Can Grande Dellan Scala) को लिखा हुआ बताया जाता है। इसे उसने अपने ‘पारादोजो’ (Paradiso=Paradise) की भूमिका के रूप में प्रस्तुत किया है। यहाँ ‘कोमेडिया’ के अर्थों की भूमिका का स्पष्टीकरण किया गया है। धर्मशास्त्रों के टीकाकारों का अनुकरण करते हुए उसने केवल शाब्दिक अर्थ का ही प्ररूपण नहीं किया, वरन् अयोत्तिपरक (संकेतिक, allegorical), गुहा (परलोक सम्बन्धी, anagogical) और लाक्षणिक

१—जान सेंट्सवरी, ए हिस्ट्री ऑफ इंग्लिश क्रिटिसिज्म, पृ० ३२५ २६, सदन,

वे कतिपय रूपों के आपेक्षिक मूल्यों का अंकन किया गया। यह रचना गिल्डफोर्ड के निकोलस की बतायी जाती है। यह एक सवाद काव्य है जिसमें उल्लू और बुलबुल अपने अपने गुणों का बखान करते हैं। अनुप्रास को छोड़कर इसमें तुकात को अपनाया गया है। यहाँ साहित्यिक समीक्षा के जिन तत्त्वों का प्रतिपादन किया गया है, वे महत्त्वपूर्ण हैं। प्राचीन परम्परागत उपदेशात्मक विषयों का आपेक्षिक मूल्यांकन करते हुए यहाँ प्रेमकाव्य का महत्त्व प्रतिपादित किया गया है। सारी चर्चा अयोक्तिपरक रूप में प्रस्तुत है।^१

धार्मिक तथा उपदेशात्मक काव्य की चर्चा करते हुए कहा गया है कि इसमें प्रमुख रूप से नैतिक उपदेशों की ओर लक्ष्य रहता है जिससे कि मनुष्य पश्चात्ताप, भावी बातों का अग्रिम दर्शन, तथा अप्रत्यक्ष सत्य और सार्वत्रिक प्रर्थों के उद्घाटन द्वारा आध्यात्मिकता की ओर उन्मुख हो सके। लेखक के मतानुसार इस प्रकार की कविता कलात्मक माध्यम के अभाव में बहुत कम लोगों को आनन्द प्रद हो सकती है। प्रेमकाव्य का उद्देश्य पाठकों को आनन्द प्रदान करना है इसलिए उसे उत्कृष्ट बताया गया है। इसकी अभिव्यक्ति में जित्पक्षता का कौशल रहता है अतएव यह काव्य प्रभावकारी होता है। प्रेमकाव्य में रुढ़िमत प्रेम की चर्चा को अनैतिक माना गया है यद्यपि समस्त मानवीय प्रेम को—बशर्ते कि वह दूषित न हो—स्वभावतः शुद्ध स्वीकार किया है। इस प्रकार उक्त कविता में पहली बार अंग्रेजी भाषा में समीक्षा की चर्चा की गयी है जिसका आगे चलकर चौदहवीं शताब्दी में विकास हुआ।^२

जॉन विक्लिफ (१३२०-८४)

चौदहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में एक और प्रवृत्ति देखने में आती है जिसमें अंग्रेजी गद्य को अभिव्यक्ति का प्रभावशाली माध्यम स्वीकार किया गया। अब तक अंग्रेजी गद्य को दस्तावेज, धर्मोपदेश तथा अपनी भाषादि व्यावहारिक कार्यों के लिए ही उपयुक्त माना जाता था अतएव यह ग्रामीण बोलियों के नजदीक होने के कारण अपरिष्कृत या अथवा कृत्रिम अलंकारों तथा नियमित छन्दों की प्रयुक्तियों से रंजित था। किन्तु राष्ट्रीय चेतना के उद्भव होने से इस समय अधिक कायम गद्यनिर्माण का प्रयत्न किया जाने लगा जिससे कि अपनी भाषा में धार्मिक उपदेशों के प्रस्तुत किए जाने की अंग्रेजी जनता की इच्छा पूर्ण हो सके, और लोग साइबिल तथा लीबिक ग्रंथों का अपनी भाषा में अध्ययन कर सकें। जॉन विक्लिफ^३ और ट्रेविसा

१—वही पृ० १४३

२—वही पृ० १४४-४५

३—विक्लिफ ने अपने शिष्यों की सहायता से सन् १३८० में सबसे प्रथम म्यू ट्रस्टामेंट का सन्निहित अंग्रेजी अनुवाद करके यूरोप में क्रांति मचा दी थी। पश्चिम-यूरोपियों

(१३२६-१४१२) के नाम इस सम्बन्ध में उल्लेखनीय हैं ।^१

विक्सिफ को 'धर्म सुधार आन्दोलन का शुक्र' कहा गया है। उसने अपने जीवन को इंग्लैण्ड में धार्मिक ईसाई मत को पुनरुज्जीवित करने में लगा दिया। इस सम्बन्ध में उसने अनेक धार्मिक 'सेम्पलेट' लिखे और पादरियों को दूर दूर तक धर्म का प्रचार करने के लिये भेजा। विक्सिफ ने धर्मोपदेश की कला और सामान्यतया गद्य लेखन के सम्बन्ध में अपने विचार व्यक्त किये हैं। उसके कथनानुसार, भाल-कारिक भाषा से बचना चाहिए। धर्मशास्त्र आवश्यक उपदेश गूढ़ बनकर रह जाते हैं। इसलिए धर्मोपदेश देते समय श्रोताओं की आवश्यकताओं का ध्यान रखा जाय तथा उपदेश में सादगी और सरलता हो। विषयवस्तु के अनुसार ही शैली होनी चाहिए, तथा धर्मविद्या सबधी विषयों के उदात्त होने में विषय-प्रभिव्यक्ति भी उदात्त हो। शब्दों के सौन्दर्य में ज्ञान सन्निहित नहीं है, इसलिए कृत्रिम शब्दावली की आवश्यकता का उसने निषेध किया है। उक्ति की सच्चाई तथा सरल और सुबोध सत्य की प्रभिव्यक्ति को यहाँ प्रमुख माना गया है। गीतों और प्रबोधवाणियों के लिए छन्दमय उक्तियाँ प्रभावकारी हो सकती हैं, विषयवस्तु के स्थान पर शैली का महत्त्व बढ़ जाता है और फिर ये उक्तियाँ केवल सांस्कृतिक भ्रान्त उत्पन्न करने में ही सहायक हो सकती हैं।^२

इस प्रकार हम देखते हैं कि मध्ययुगीन भालकारिक भाषा के स्थान पर सरल और सुबोध भाषा का समायोजन कर विक्सिफ ने अंग्रेजी गद्यरचना के विकास में महत्वपूर्ण योगदान दिया। वक्ता और श्रोता दोनों के ही लिए उसने सरल भाषा की आवश्यकता पर जोर देते हुए कृत्रिम भावुकतापूर्ण भालकारिक अथवा लयात्मक भाषा का निषेध करके अरिस्टोटल के ही सिद्धान्त को मान्य किया। इस प्रकार विक्सिफ ने अप्रत्यक्ष रूप से स्थायी मूल्य वाली प्राचीन क्लासिकल शिक्षा के तत्त्वों को इंग्लैंड में पुनरुज्जीवित करने का कार्य सम्पादन किया।^३

का यह बात पसन्द न पड़ी। इंग्लैंड की पार्लियामेंट द्वारा कानून पास कराकर इस समय बाइबिल की समस्त प्रतियाँ जलाकर नष्ट कर दी गयीं। राज्य की ओर से घोषणा कर दी गयी कि जो कोई अंग्रेजी बाइबिल पढ़ेगा उसे जाति से बहिष्कृत कर दिया जायगा। इतना ही नहीं बाइबिल के अनुवादक विक्सिफ की पत्र उलाड़कर उसकी हड्डियों को दरिया में बहा दिया गया! हृदयन ने विक्सिफ को बाइबिल को अंग्रेजी, अकृत्रिम अंग्रेजी भाषा का सुन्दर उदाहरण बताया है।

१—यही पृ० १४७-४८

२—यही पृ० १४६-५०

३—यही, पृ० १५०-५१

जेफ्री चौसर (लगभग १३४०-१४००)

चौसर का जन्म चौदहवीं शताब्दी के उस मध्यकालीन वातावरण में हुआ था जब मनुष्य लोकप्रचलित पद्धति के अनुसार जीवन व्यतीत करने के लिए बाध्य था। उसकी रचनाओं में उसकी शताब्दी पूर्ण रूप से प्रतिबिम्बित दिखाई देती है। वह जहाँ कहीं भी पहुँचता—चाहे वह कोट-कचहरी में हो, चाहे व्यापारियों और क्लर्कों के साथ हो और चाहे किसी जन-समूह में हो—वहीं से कुछ न कुछ लेकर आता। उसके जीवन का ऐसा कोई भी क्षण नहीं था जहाँ से वह आनन्द न प्राप्त करता था। उसके 'टेल ऑफ सर योपस' (सर योपस की कहानी) नामक हास्योत्पादक प्रेमाख्यान में साहित्यिक समीक्षा के सिद्धांत दृष्टिगोचर होते हैं। चौसर यद्यपि प्राचीन परम्पराओं से मुक्त नहीं हो सका, फिर भी उसकी उत्तरकालीन रचनाओं से पता लगता है कि उसने सरल और स्वाभाविक तथा कलात्मक अभिव्यक्ति शैली पर जोर दिया जब कि प्राचीन शैली में रुढ़िगत परम्पराओं की ही मुख्यता थी। उसके अनुसार, पद विन्यास (डिक्शन) और शैली, पात्र और विषयवस्तु के अनुकूल होने चाहिए, इस सम्बन्ध में चौसर ने प्लेटो और बाइबिल का उल्लेख किया है। वर्युन प्रधान कवि के लिए आवश्यक है कि सामान्य पाठकों के लिए वह सीधी-सादी सरल भाषा में अपनी रचना प्रस्तुत करे। इस प्रकार वर्युनप्रधान काव्य में सरल और यथार्थ शैली की आवश्यकता का प्रतिपादन कर उसने मध्ययुगीन भक्तिकार-प्रधान मोहक शैली से काव्यसिद्धान्त को मुक्त किया। कहना न होगा कि चौसर यहाँ बेकन और बिक्सफ़ का ही अनुकरण कर रहा था।^१

अन्यत्र प्राचीन साहित्य के प्रति उत्साह प्रदर्शित करते हुए चौसर ने साहित्य तथा साहित्यिक कला सम्बन्धी अपने विचार व्यक्त किये हैं। प्राचीन रचनाओं को उसने 'ऐसे पुराने खेल कहा है जहाँ प्रति वष नया धाम पैदा होता है।' प्राचीन घटनाओं, सिद्धान्तों और कथा-कहानियों का स्मरण करते हुए इन रचनाओं को 'स्मृति की कुजी कहा गया है। तत्कालीन प्रचलित भाषणों और मध्ययुगीन काव्य सिद्धान्त को मुख्य मानकर चौसर ने काव्य का मुख्य उद्देश्य प्रायः उपदेशात्मकता बताया है। उसकी कितनी ही कहानियाँ नैतिकता और उपदेशात्मकता लिये हुए हैं।^२

चौसर ने काव्य-प्रक्रिया में कला को तर्कसंगत (रीजण्ड फॉर्म) बनाने पर जोर दिया जब कि सामान्यतया मध्ययुगीन साहित्य में इस प्रवृत्ति का अभाव था। बहुत पहले, प्लेटो ने कलात्मक सृजन में विचारशक्ति की मुख्यता प्रतिपादित करते

१—यही, पृ० १२२, १५४-५६

२—यही, पृ० १५६-५७

हुए कहा या कि कोई भी सच्चा कलाकार, चाहे वह चित्रकार हो या कवि, स्वेच्छा-पूर्वक काम नहीं करता। विनसाफ का ज्योफे ने इस बात को दुहराया और यही बात चाँसर ने भी कही। चाँसर ने शांती की सक्षिप्तता पर जोर देते हुए मप्रासंगिक विस्तार से बचने के लिए कहा है, क्योंकि सक्षिप्त रचनाएँ केवल मण्डस्थ रखने में ही सुगम नहीं होतीं, वे प्रभावशाली भी होती हैं।^१

पत्र-लेखन में चाँसर ने एक नई पद्धति का समावेश किया है। मध्ययुग में पत्र लेखन बला पर पर्याप्त ध्यान दिया जाता था लेकिन यह कला यानिक और अपरिवर्तनीय बनकर रह गई थी। चाँसर ने पत्र लेखन की पद्धति में अधिक उदारता से काम लिया। उसने यहाँ विद्वेषहीन उचित स्वर को आवश्यकता को मुख्य बताया और व्यावसायिक ढंग से दूर रहने का आदेश दिया। लेखक को भावनाएँ भाकस्मिक ढंग से व्यक्त की जायें तथा किसी सुन्दर सार वाक्य को न विस्तार से कहा जाय और न उसकी पुनरावृत्ति ही हो, अन्यथा उसके प्रभावहीन होने का आदेश रहता है। रम्य प्रेम की शिष्ट मर्यादा सख्त हो, व्यक्ति की भावना व्यापक रूप में विद्यमान हो और विरोधी तत्त्वों का समावेश न हो, अन्यथा वही बर्बाद होगी जैसी किसी मछली के गधे की टाँगें और बन्दर का सिर जोड़ दिया जाय। इस प्रकार लेखन में नियन्त्रण, मर्यादा, वैयक्तिक भावनाओं की अभिव्यक्ति तथा प्रभाव की अन्विति की मुख्यता का प्रतिपादन कर चाँसर ने पूर्वकालीन सिद्धान्त और आदेशों से हटकर, ठोस मनोवैज्ञानिक आधार पर अपने समीक्षा सिद्धांत स्थापित किये।^२

चाँसर के साहित्यिक जीवन को सामान्यतया तीन भागों में विभक्त किया जा सकता है—फ्रांसीसी काल, इतालवी काल और अंग्रेजी काल। उसकी प्रारम्भिक रचनाएँ फ्रांसीसी आदर्शों के आधार पर लिखी गई। अपनी इटली की यात्राओं के परिणामस्वरूप वह इटली के साहित्य से प्रभावित हुआ। इस काल में लिखी हुई उसकी 'द हाउस ऑफ़ केम' (स्पाति का गृह) नामक रचना दाँते ॥ प्रभावित है।^३ इस काल की दूसरी प्रसिद्ध रचना 'ट्रोयलस एण्ड क्रैसीडे' (Troilus and Criseyde, १३८५-८६) चाँसर की प्रथम मुख्य कविता है जिसे ट्रोयलस के द्विगुणित दुःख से आक्रांत होने के कारण ट्रेजेडी कहा गया है। इस रचना की कथावस्तु होमर में चली आती है। चाँसर ने इस कहानी को बोकाचियो (Boccaccio १३१३-७४) की 'फिलैस्ट्राटो' (Filastrotto) नामक कविता से लिया है। ट्रोयलस ट्राय के

१—वही, पृ० १५७-५८

२—वही, पृ० १५६

३—हडसन, द हिस्ट्री ऑफ़ इंग्लिश लिटरेचर (अंग्रेजी साहित्य का इतिहास)

प्रायः तामर राजा का पुत्र था जो एष भुजारी की लडकी नेगीड़े से प्रेम करता था। यूनानियों ने जब ट्रॉय पर बर्बाद की तो नेगीड़े का पिता अपनी लडकी को छोड़कर यूनानियों से जा भिगा, नेगीड़े ने ट्रॉयलस के प्रेम को स्वीकार कर लिया। यूनानिया द्वारा विजय प्राप्त करने के बाद युद्ध के बन्दी अपने देशों को वापिस भेज दिये गये जिनमें नेगीड़े भी थी। यूनान पहुँच कर नेगीड़े दियोमिदीस (Diomedes) नामक यूनानी युवक से प्रेम करने लगी और ट्रॉयलस को भूल गई। दियोमिदीस और ट्रॉयलस दोनों युद्ध के मैदान में एक-दूसरे से भिन्नते हैं लेकिन एक-दूसरे को हत्या के नहीं करते। अन्त में ट्रॉयलस एचिलीज के हाथों मारा जाता है। चाँसर ने यहाँ नेगीड़े के प्रेम का विश्लेषण करते हुए प्रेम प्रेरणा के मनोवैज्ञानिक तरकों का दिग्दर्शन कराया है। इस रचना में नियति दवी को 'नियति की मघिष्ठातृ' कहा है, जो 'ईश्वर के मघीन' रहकर घटनाओं और उनके रहस्यात्मक कारणों का नियन्त्रण करती है। अन्त में ट्रॉयलस स्वीकार करता है कि उसके अपने दोष ही उसके पतन में कारण हुए हैं।^१

तत्पश्चात् प्राप्त और इटली के प्रभाव से मुक्त होकर वह स्वतंत्र रचना करने लगा। इस काल में उसने अनेक लघु कविताओं और 'क्वैण्टरबरी टेल्स' (१३८७) की रचना की। क्वैण्टरबरी में सेण्ट थॉमस की यात्रा के लिये जाते समय और वहाँ से लौटते समय तीर्थयात्रियों साउथयक में टैबल नाम का सराय में एकत्र होकर कहानी सुनाते हैं। उसी का परिणाम यह कहानी-संग्रह है। इसमें स्त्री मठाधिपति, भिक्षुणी, मठाधीश, समापनों का विक्रेता (पाठनर) आदि अनेक पात्र हैं जिनके चित्रण में चाँसर की प्रतिभा प्रस्फुटित हुई है।^२

इस समय मध्यकालीन युग में एक नवचेतना का संचार हो रहा था जिससे इस युग के सङ्कुचित विचारों, धार्मिक बंधनों और वाक्यगत परम्पराओं का जाल टूट रहा था। मानव इस समय अपने आपका जीवन के उस कठोर मविधान से मुक्त करना चाहता था जहाँ पण्डित पुरोहितों और सामन्तों का एकछत्र राज्य था। बच की भ्रष्टता के कारण इन दिनों धार्म्यात्मिक उत्साह और बल की बहुत कमी हो गई थी। पादरी लोग धन-संपत्ति एकत्र करने में लगे थे जिससे अपने लोभ और दुराचार के कारण वे कुन्यात हो गये थे। निस्संदेह चाँसर ने अपनी साहित्यिक मायताओं द्वारा इस दिशा में योगदान दिया। उसने अलंकारशास्त्र के नियमों में बद्ध परम्परागत काव्यशास्त्र को चुनौती देते हुए काव्यकला को अधिक स्वाभाविक रूप में प्रस्तुत कर मनोवैज्ञानिक आधार को मुख्य बताया, और कला के तकसगत रूप में प्रस्तुत किये जाने पर जोर दिया।

१—वही, पृ० १५६ ६१

२—हडसन वही पृ० २३ २४

अंग्रेजी भाषा को परिष्कृत बनाने में भी चासर का कम योगदान नहीं रहा। चासर अपने युग का अंग्रेजी का प्रथम कवि घोषित किया गया है। शेक्सपियर के पूर्व अंग्रेजी साहित्य में उसी का नाम लिया जाता है। उसे स्वयं जीव की उपस्थिति में कला की नौ अधिष्ठातृ देवियों के साथ गान करते हुए चित्रित किया गया है। वाक्पटुता में उसे सिसरो दशन में अरिस्टोटल और कविता में वर्जिल का प्रतिस्पर्धी बताया गया है। उसके 'छन्दों में पूरुता, अभिव्यक्ति में ताजगी, वचन में मक्षिमा तथा शैली में सम्बेदनशीलता और स्पष्टता' बतायी गयी है। अंग्रेजी पद्य में उसी ने लघु गुरु द्विमानिक पद्यपदी छन्द (आयामिक पेंटामीटर) का सर्वप्रथम प्रवेश कराया। सिडनी ने लिखा है, 'मैं नहीं कह सकता कि मुझे यह जानकर क्या अधिक आश्चर्य चकित नहीं होना चाहिए कि कोहरे से आच्छन्न उस युग में वह इतना साफ साफ स्पष्ट दख सका, जब कि हम इस स्पष्ट युग में भी, उसका अनुकरण करने के बाद, लड़बड़ाते हुए चल रहे हैं।' हडसन ने चासर को 'नवजागरण काल का शुक कहा है।'^१

पन्द्रहवीं सोलहवीं शताब्दी के समीक्षक

पन्द्रहवीं तथा सोलहवीं शताब्दी के आरम्भ की समीक्षा यद्यपि प्रयोगात्मक रूप में ही थी फिर भी उसने एक नया रूप धारण किया। इस समय लटिन भाषा का प्रयोग प्रायः बन्द हो गया था, अंग्रेजी अंग्रेजी की बोलचाल की भाषा बन गई और उसमें अनेक परिवर्तन हुए जिससे उसके शब्दभण्डार में वृद्धि हुई तथा काव्यशैली में विकास।^२

बौमर और विविलफ ने मध्यकालीन परम्परागत नियमों के विरुद्ध कविता और पद्य दोनों में ही अधिक नैसर्गिक अभिव्यक्ति की आवश्यकता का प्रतिपादन किया था, लेकिन इस समय असकारशास्त्र के अध्ययन का महत्त्व फिर से बढ़ा और उसे अंग्रेजी साहित्य की आवश्यकताओं के अनुकूल ढालने का प्रयत्न किया जाने लगा। परिणामतः भाषाकारिक, गूढ़ शब्दाडम्बर वाली असकारयोजना और क्लासिकल सकेतो से बोझिल तथा असामान्य पद विन्यास से युक्त भाषा के उपयोग में वृद्धि होने लगी। असकारशास्त्र का अध्ययन कवियों के लिए आवश्यक घोषित कर दिया

१—एटकिंस, वही, पृ० १७८-८०

२—हडसन, वही पृ० २८

३—वही, पृ० १६३

गया और सात 'उदार कलाओं' की शिक्षा प्राप्त करने के लिए उन्हें प्रज्ञा के भवन में प्रविष्ट कराया गया।^१

'एनीडोज' (Eneydoz) के अनुवाद की सूचिका (१४६०) में बैक्सटन ने भाषा में प्राशु परिवर्तन की ओर इंगित करते हुए बताया है कि उसका बचपन में प्रयुक्त होनेवाली अंग्रेजी और उसके समय में प्रयुक्त होनेवाली अंग्रेजी दोनों में महान् अन्तर है, तथा एक पीढ़ी पूर्व जो विषय सुचोष था वह अब अभिव्यक्ति के अपरिष्कृत और गूढ़ होने से दुरुह हो गया है। स्कैल्टन ने भी कुछ समय बाद, तत्कालीन भाषा को काव्य के लिए अनुपयुक्त बताया। अपनी फिलिप स्पारो' (Phyllyp Sparrow, १५०८ के पूर्व) रचना में उसने अंग्रेजी भाषा को "मोर्चा लगी हुई 'क्षीयमाण' ग्राम्य तथा सुघट बनाने के लिए कठिन" कहा है। उसका कहना है, जब उसने आलंकारिक भाषा लिखने का प्रयत्न किया तो उसकी समझ में नहीं आया कि कहा से समुचित शब्दों को खोजकर निकाला जाय।" चौंसर तक की भाषा पर इस समय लोग उंगली उठाने लगे थे, जिसकी कुछ समय पूर्व प्रशंसा की जाती थी।^२

लेकिन साथ ही कुछ लोग ऐसे भी थे जो कवियों की आलंकारपूर्ण गूढ़ भाषा को पसपानी नहीं थे। उदाहरण के लिए, स्कैल्टन ने यद्यपि मुलम्मा का हुई' भाषा शैली के प्रति आदरभाव प्रदर्शित किया है, लेकिन उसका यह भी कहना है कि एनी भाषा समझने में दुरुह हो जाती है, और चौंसर जैसी शैली की स्पष्टता उसमें नहीं रहती।^३

कविता के स्वरूप के सम्बन्ध में भी इस समय नूतन विचार व्यक्त किए जा रहे थे। अब तक छंदमय आलंकारिक भाषा को ही कविता कहा जाता था, उसे वक्तृत्व कला, व्याकरण अथवा तकशास्त्र का शाखा माना जाता था, अथवा होरेस की शब्दावली में कविता को आनन्द और शिक्षाप्रद स्वीकार किया जाता था। मतलब यह कि अभी तक कविता के सम्बन्ध में बमीरतापूर्वक दार्शनिक दृष्टि से विचार नहीं किया गया था। लेकिन धीमे चलकर अंग्रेजी लेखकों ने बोकाचिओ से प्रेरणा प्राप्त कर, पहली बार कविता के सम्बन्ध में अधिक व्यापक और उदार विचार प्रतिपादित किए। बोकाचिओ का मुख्य उद्देश्य था क्लासिकल कविता का पौराणिक कथाओं का सग्रह करके उनकी व्याख्यापूर्वक उसके शोज और उसकी भव्यता का उद्घाटन करना। बोकाचिओ ने अपनी 'दे जीनिओसोजिमा देमोरेम' (De

१—यही पृ० १६४-६५

२—यही पृ० १६७-६८

३—यही पृ० १६८

Genealogia Deorum, १४ वीं और १५ वीं पुस्तक) रचना में कविता की यथासत करते हुए प्लेटो से समाकर सत्कालीन कविता विरोधी आसोपो का खण्डन किया है।^१

बोकाचिओ के अनुसार, कविता केवल छन्दमय आसकारिक रचना ही नहीं बल्कि इससे कुछ अधिक ही है। कविता को उसने विज्ञान अर्थात् स्थायी सत्य का ज्ञान बताया है, जो केवल व्यवहार पर आधारित परिवर्तनशील तथा अस्थिर कानून (law) से भिन्न है। उसकी भावना है कि कविता का सत्य बड़ा साहित्य में प्रच्युत रहता है, जिसको अन्योक्तिपरक व्याख्या करने से कवि का नैतिक उपदेश प्रकट होता है। अतएव 'जिस किसी विषय की प्रच्युत रचना की जाती है और इस तरह उसे उत्तम रीति से व्यक्त किया जाता है—वह कविता है, केवल वही कविता है।' अयोक्ति के इस ताने बाने को ही बोकाचिओ के मत में कविता कहा गया है जिसकी सहायता से बहुत समय तक कविता का बचाव किया जाता रहा। बोकाचिओ का कथन है कि उक्ति की गूढ़ता को कवि का दोष इसलिये नहीं समझना चाहिए क्योंकि अनेक कारणों से यथोक्त होकर कवि को अपने सत्य को अस्पष्ट रखना पड़ता है, अतन्वय हो जाने के भय से उसे गुप्त रखना होता है तथा अन्त में जब सत्य उद्घाटित हो जाता है तो वह अधिक मूल्यवान् समझा जाने लगता है।^२

बोकाचिओ ने कविता को प्रेरणाजन्म स्वीकार करते हुए उसके उद्भव में उसे दिव्य तथा प्रभाव मे उदात्त बताया है, कविता आत्मा में गये और विविध भावों की सृष्टि करती है। कविता वक्तृत्व कला से तथा दर्शन और इतिहास से भिन्न है। समसामयिक बौद्धिक जीवन में कविता को महत्त्वपूर्ण स्थान दिया गया है। उदार कलाओं, वैद्यकशास्त्र और कानून के अध्ययन अध्यापन के कारण अब तक कविता की उपेक्षा होती आ रही थी, बोकाचिओ ने कविता को आवश्यक स्थान प्रदान किया। कविता के विषय अयथायता, अनैतिकता और निरपेक्षता आदि दोषों का परिहार करते हुए जोरदार शब्दों में उसने लिखा है कि प्लेटो ने कभी भी कवियों का नगर में प्रवेश निषिद्ध नहीं किया। बोकाचिओ की भावना है कि कवि मनुष्यों को अमरता प्रदान करते हैं, और बाइबिल सरस कविता से पूर्ण है। कविता के समय में उसने जैरोम, आगस्टाइन, मॉटपाल और प्राचीन कला मन्धी उल्लेखों को उद्धृत किया है। कहने की आवश्यकता नहीं कि बोकाचिओ के इन विचारों का प्रभाव दो सौ वर्ष से भी अधिक समय तक रहा तथा अंग्रेजी लेखकों

१—वही पृ० १७१

२—वही, पृ० १७१-७२

ने इ ही को आधार मान अपने काव्य सिद्धान्त स्थापित किये ।^१

स्डीफेन हॉज (Hawes , मृत्यु १५२३) को 'पासटाइम ऑफ प्लेजर' (सुख का विनोद) तथा जॉन स्केल्टन (१४६०-१५२८) की 'रिप्लिकेशियन ऑगेंस्ट सरटेन यंग स्कालर्स एब्जर्ड ऑफ लेट' (किसी नवयुवक विद्वान् को उत्तर—जिसे हाल में मुक्त कर दिया गया है, १५२८ ई०) नामक कविताओं में पहली बार कविता के स्वरूप की चर्चा का प्रयास दिखाई देता है । अब तक कविता के रचना-शिल्प संबंधी बाह्य विस्तार को ही मुख्यता दी जाती थी, लेकिन बोकाचिओ की विचारधारा के प्रभाव से अब कविता के तत्त्व, उसका प्रयोजन और उसकी प्रक्रिया का चर्चा होने लगी । यद्यपि यह प्रभाव बहुत आभाजनक नहीं रहा फिर भी हमसे कविता के प्रति एक नया दृष्टिकोण उत्पन्न हुआ जो आगे चलकर समीक्षा पद्धति के विकास में कारण बना ।^२

बोकाचिओ के चरण पिछ्छो का अनुकरण करते हुए हाज ने प्राचीन कवियों की सराहना की । कविता को उसने अयोक्तिपरक स्वीकार करते हुए अभिव्यक्ति की अस्पष्टता और दुर्बोधता का अनुमोदन किया । स्केल्टन ने भी धमविद्या तथा अथ गभीर विषयों के चित्रण करने को कवियों का अधिकार बताते हुए कविता का बचाव किया है । कविता इतनी ऊँची नहीं उड़ सकती जिससे कि वह धमविद्या और दशन आदि तक पहुँच सके—इसके उत्तर में स्केल्टन ने लिखा है, 'स्तोत्र (Psalm) में डेविड ने महानतम विषयों की चर्चा की है और जैरोम ने उसे पगम्बरों का पगम्बर कवियों का कवि तथा होरेस, कैटुलस (Catullus) आदि प्राचीन कवियों की अपेक्षा श्रेष्ठ कहा है ।' बोकाचिओ की भाँति उसने भी कविता को दिव्य प्रेरणा माना है । कवि के हृदय में कोई रहस्यमयी शक्ति काम करती है जो अतर्वासी ईश्वर द्वारा जागृत की जाती है और जिससे कवि अपने लेखनकाल में प्रवृत्त हो जाता है—“कभी प्रेम के निमित्त कभी गभीर निर्दशन के निमित्त और कभी सुधार के निमित्त ।” कहने की आवश्यकता नहीं कि यहाँ पहली बार अंग्रेजी काव्यसमीक्षा में काव्य प्रेरणा के सिद्धान्त को स्थापित किया जा रहा था ।^३

गोयर (Gower) चाँवर और सिडगेट (१३७०-१४५०) तत्कालीन नई कविता के प्रथमतः माने जाते थे । निम्नलिखित काव्य प्रवृत्तियाँ इस समय प्रमुख

१—यही, पृ० १७२-७३, जॉन सेंटसबरी हिस्ट्री ऑफ लिटिरेचर १, पृ०, ४५७-६२

२—यही पृ० १७३

३—यही, पृ० १७५-७६

रूप से देखने में आती हैं—परम्परागत आलंकारिक शैली के स्वीकार करने के परिणामस्वरूप उदात्त और कृत्रिम पदविन्यास, रोचक कथानक में प्रच्छन्न नैतिक उपदेश, सूक्ष्मतापूर्वक अभिव्यक्ति को आधार मानकर सत्य का उद्घाटन। वस्तुतः सोलहवीं शताब्दी के साहित्य का मूल्योत्पन्न यही तब सीमित रह गया।^१

निष्कर्ष

इस प्रकार हम देखते हैं कि सग्नम ५ वीं शताब्दी से लेकर १५ वीं शताब्दी तक के एक हजार वर्ष सम्बन्ध काल में कैथोलिक चर्च की ही प्रधानता रही जिसके कारण साहित्य और साहित्यिक समीक्षा में प्रगति न होने के कारण यह युग 'अंधकार-युग' बनकर रह गया। परलोकचिन्ता ही इस काल का प्रमुख विषय बन गया तथा नाटक देखना, नृत्य-संगीत आदि में भाग लेना, खोजिक वाक्य और कथामों का अध्ययन अध्यापन—इन सब बातों पर प्रतिबन्ध लगा दिया गया, तथा खिलाड़ियों, जादूगरों और विद्वानों के खिलाफ फैतवा दे दिया गया जिससे साहित्यिक समीक्षा की गति रुक गई। 'आकासिन और निकोलेट' (Aucassin and Nicolette) में एक रोचक प्रेम-कहानी आती है। आकासिन से प्रश्न किया गया कि वह अपनी प्रेयसी और स्वयं इन दोनों में किसे पसंद करेगा? उत्तर में उसने कहा—वह नरक जाना पसंद करेगा क्योंकि सोना चांदी, बीणावादक-गायक और दुनिया के राजा महाराजा सब वहीं जाते हैं। वह भी इनके साथ जायगा जिससे उसकी प्रियतमा उसके संग रह सके। मतलब यह कि मध्ययुग में धार्मिक मान्यताएँ जन जीवन पर इतनी अधिक छा गयीं कि कला और साहित्य के लिए कोई स्थान न रह गया जिससे समीक्षा की गति आगे बढ़ सके। स्कॉट जेम्स ने लिखा है 'पंडितों की भाषा लैटिन का प्रयोग साहित्यिक अभिव्यक्ति में बहुत बड़ी बाधा थी, तथा धार्मिक एवं सैद्धांतिकता की कटुता का प्रतिबन्ध साहित्य सृजन में ईमानदारी और समालोचना में विचारों का स्वातंत्र्य दोनों ही के लिये अत्यंत घातक था।'^२

मध्ययुग प्राचीन और आधुनिक युग की कुंजी होने के कारण महत्वपूर्ण है। छंदशास्त्र की यहाँ प्रमुखता रही। यूनान और रोम में यद्यपि छंद का साहित्य के साथ संबंध बताया गया है, लेकिन साहित्यिक रूप छंद को न मिल सका। वस्तुत्व वला और व्याकरण की भी मुख्यता इस युग में रही। ईश्वर के नियमों की अपेक्षा व्याकरण को अधिक महत्व मिला। महाकाव्य की रचना करते समय जोब अथवा

१—यही, पृ० १७८

२—द मैकिंग ऑफ लिटरेचर पृ० ६६, सदन १९३६

धर्म विभी कुदेयता की स्तुति से उठे भारंभ करता पड़ता था। बीसी घोर छंद की यहाँ गूढ़म समीक्षा देखाने में भाती है। प्रयोक्ति को भी साहित्यिक क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ।

पुरोहित पादरियों को साहित्य के अध्ययन की आवश्यकता थी, बारहवीं शताब्दी में परिपक्वी यूरोप में पद्य रचना की लोकप्रियता बढ़ रही थी, तथा भागे पसकर चौदहवीं शताब्दी में छेटी भाषा के स्थान पर जन-साधारण की भाषा प्रचलित की प्रमुखा स्थान प्राप्त हो रहा था। कहना न होगा कि इन सब परिस्थितियों में काव्य-समीक्षा तथा विभिन्न दृष्टिकोणों से आ जाने वाली साहित्यिक व्याख्या का जन्म दिया।

बोकाधिभो ने सबसे अधिक साहसपूर्वक धर्मविद्या की आलोचना करत हुए कविता की कालत की। देखिए—

“मेरा कहना है कि धर्मविद्या और कविता जब एक ही विषय का प्रतिपादन करते हैं तो दोनों लगभग एक ही हैं। मैं तो यहाँ तक कहता हूँ कि धर्मविद्या ईश्वर की कविता के सिवाय और कुछ भी नहीं। अर्थात् जब धर्मग्रन्थों में कहा ईसामसीह को सिंह, पही मेमना, कहीं कीट कही पक्षधर सप और कही शिला आदि के रूप में चित्रित किया गया है तो यह काव्यात्मक कल्पना प्रधान क्या नहीं तो और क्या है? हमारे परिभाषा के दिव्य शब्द यदि ऐसा प्रवचन नहीं तो और क्या है जो दृश्यमान वस्तु का निर्देश न करे? इसके लिए हम प्रयोक्ति शब्द का प्रयोग करते हैं। इससे स्पष्ट है कि केवल कविता ही धर्मविद्या नहीं है, यत्कि धर्मविद्या कविता है। तथा निश्चय ही ऐसे आवश्यक विषय में यदि मेरे शब्दों पर कम विश्वास किया जाय तो इससे मैं क्षुब्ध नहीं होता। क्योंकि अरिस्टोटल पर मेरा विश्वास है जो किसी भी महत्त्वपूर्ण विषय में सर्वश्रेष्ठ प्रमाण है। उसकी मान्यता है कि सबसे पहले कवियों ने ही धर्मविज्ञान की रचना प्रारंभ की।”

जाज सदसद्वरा ने मध्ययुगीन उपलब्धियों के सम्बन्ध में जो कुछ लिखा है वह मननीय है—

‘विश्वास के युग’ के रूप में प्रशंसित और तिरस्कृत यह युग तांत्रिक युक्ति तथा विनोदशील ग्रन्थ सदेहवाद का युग था। इसे घणापूर्वक ‘अज्ञान का युग’ कहा जाता था। इस युग में जो कुछ भी ज्ञात था, वह पूर्णतया नास्त था और यह बात धर्म युगों के सम्बन्ध में नहीं कही जा सकती। केवल तैयारी के रूप में सरक्षित इस युग ने इतनी उपलब्धि की है जिसे प्राप्त करने में हम पाँच सौ साल तक असफल प्रयत्न करते रहे। मुझे यह बात फौरन ही स्वीकार कर लेनी चाहिए कि मध्य

युग चाहे कुछ भी रहा हो, आलोचना का युग वह कभी नहीं रहा। इस तरह का वह युग कभी हो नहीं सकता था। यदि वह युग ऐसा होने का प्रयत्न करता तो उसका सब ध्यापार नष्ट हो जाना और उसका काम अवच्छेद हो जाता। यदि ऐसा होता तो विजय में उल्लसित मौलिकता—जिसने व्यवहार में प्रेमात्मानों का सजन किया, नाटक में क्रांतिकारी परिवर्तन उपस्थित कर दिया, इतिहास को बदल दिया, नये प्रगीतों का निर्माण किया—सिद्धान्त के समक्ष सकुचित और पक्षाघात से ग्रस्त हो जाती।^१

विलियम के० विमसेट ने प्रकारांतर से इन्हीं विचारों का समर्थन किया है—

मध्ययुग वस्तुतः साहित्यिक सिद्धान्त अथवा आलोचना का युग नहीं था। यह युग साहित्यिक सजन का युग था जब लौकिक और धार्मिक दोनों प्रकार के प्रेमाख्यान और प्रगीतों का निर्माण हुआ, नाटक का पुनर्जन्म हुआ, कल्पित कथा, व्यंग्य, परियों की कहानियाँ, अयोक्ति, आख्यान आदि पुष्पित और पल्लवित हुए जिससे समृद्धि-शाली भावी आलोचना की भूमि उत्पन्न बनी। इस युग की सद्वांतिक विचारणा का ध्यान दूसरी और आध्यात्मिकता की ओर था जो हमें मौमांसारिक धर्मविज्ञान की ओर उन्मुख करता है अथवा धर्मशास्त्रों में उल्लिखित प्रकाश से जोड़ देता है। संक्षेप में, यह युग धर्मविज्ञान के अनुकूल धर्मतान्त्रिक समाज में धर्मप्रधान चिन्तन का युग था। ऐसे समाज में स्वभावतः साहित्यिक समालोचना की मूलतः मानवीय प्रक्रिया को प्रोत्साहन नहीं मिलता।^२

१—जॉर्ज सेंटसबरी, ए हिस्ट्री ऑफ़ क्रिटिसिज्म एण्ड लिटरेरी टेस्ट इन यूरोप, भाग १, पृ० ३७२-७३

२—विलियम के० विमसेट, वही, पृ० १५४

चौथा खण्ड

(४) आधुनिक समीक्षा

- (क) नवजागरण काल (१५वी-१७वी शताब्दी)
- (ख) नव्यशास्त्रवाद (१७वी-लगभग १८वी शताब्दी)
- (ग) स्वच्छदतावादी काल (१८वी-१९वी शताब्दी)
- (घ) यथार्थवादी आलोचना (१९वी शताब्दी)
- (ङ) कलावादी सिद्धान्त (१९वी शताब्दी)
- (च) बीसवी शताब्दी की आलोचना
- (छ) समसामयिक आलोचना



सर फिलिप सिडनी (१५५४-८६)
बेन जॉनसन (१५७३-१६३७)
जॉन ड्राइडन (१६३१-१७००)
अठारहवीं शताब्दी
व्यालो (१६३६-१७११)
जॉन डेनिस (१६५७-१७३४)
जोसेफ एडोसन (१६७२-१७१६)
एडवर्ड यंग (१६८३-१७६५)
रिचर्ड हर्बर्ट (१७२०-१८०८)
अलेक्जेंडर पोप (१६८८-१७४४)
डाक्टर सैमुअल जासन (१७०६-८४)



(क) नवजागरण काल

पन्द्रहवीं-सतरहवीं शताब्दी



- सर फिलिप सिडनी (१५५४-८६)
- वेन जॉसन (१५७३-१६३७)



(क) नवजागरण काल

पन्द्रहवीं-सतरहवीं शताब्दी



- सर फिलिप सिडनी (१५५४-८६)
- बेन जो सन (१५७३-१६३७)



नवजागरणकाल (रेनासा) १५वी-१७वी शताब्दी का आरम्भकाल

मध्यकालीन युग में मनुष्य धार्मिक नियमों के बंधन में जकड़ गया था और उससे मुक्ति पान के लिये छटपटा रहा था। स्वतंत्रतापूर्वक विचार करने और उन विचारों को व्यक्त करने के लिये वह व्याकुल हो उठा था। इस बीच में आपसी कारणों से ईसाई धर्म का संगठन कायम न रह सका जिससे लोग उसके नियंत्रण में न रहे। जैसे जैसे यह नियंत्रण शिथिल होता गया, लोग परागों की धिता से विमुक्त हुए तथा वैज्ञानिक अनुभवों द्वारा ससार के रहस्यों का पता लगाने तथा कला और साहित्य द्वारा जीवन को भरस और सुखद बनाने की प्रवृत्ति प्रगट होती गई। आत्मविश्वास के कारण उनमें वैज्ञानिक भावना न जोर पकड़ा और जो मांग घबरातक उनके लिये निषिद्ध थापिन किया गया था उसकी और व प्रवृत्त हुए।

यूरोप के मध्ययुग और आधुनिक युग के बीच की गणना की अवस्था का यह काल है जब कि ईसाई जीवन प्रणाली एक जीवन-दशन के स्थान पर यूनानी रोमीय जीवन प्रणाली और जीवन दशन से अनुप्राणित नयी चेतना का उद्भव हो रहा था। इस समय यूरोप की संस्कृति में एक नतन जीवन का संचार हुआ जो लगभग १६वीं शताब्दी के अंत तक बना रहा। सन् १४५३ का समय यूरोप के इतिहास में अत्यंत महत्वपूर्ण समय है जब कि रोमन राज्य की राजधानी और यूनानी विद्या के केंद्र कन्स्टान्टिनिया पर तुर्क लोगों ने विजय प्राप्त की। इस समय यहाँ के विद्वान् हस्त लिखित ग्रंथ लेकर पश्चिम की ओर चले और सार यूरोप में फैल गये। सबसे अधिक प्रथम उन्हें इटली में मिला जिससे यहाँ यूनानी साहित्य का अध्ययन आरम्भ हुआ। यूनानी विद्वान् हजारों हस्तलिखित पुस्तकें लेकर इटली भाये और अपनी भाजीनिका के लिये वहाँ पढ़ाने का काम करने लगे। प्रत्येक नगर में यूनानी विद्या के केंद्र स्थापित हो गये और दूर दूर से लोग विद्योपाजन के लिये आने लगे। इटली ललित कलाओं के क्षेत्र में यूरोप का अग्रगण्य बना और यूनानी विद्वानों द्वारा लायी हुई विद्या की चर्चा सबन फैलने लगी। यह वह समय था जब यूरोप में भौतिकवादी प्रवृत्तियों के चरम शिखर पर पहुँचने के फलस्वरूप नये नये आविष्कार हुए, लगे यात्राओं से नये नये देशों की खोज हुई, छापेखाने का ईजाद हुआ घम और दशन का नया संस्करण हुआ, बाइबिल धर्मोपचारियों के चहुन से निकल कर जनता के हाथ में आ पहुँची, तथा सामन्तशाही का ह्रास होने से राजनीति और समाजव्यवस्था में मौलिक क्रांति का सूत्रपात हुआ। परिणामस्वरूप, पश्चिमी यूरोप, साम करके इटली, स्पेन, फ्रांस, जर्मनी और इंग्लैंड एक सांस्कृतिक चेतना से सुखरित हो उठे।

घट्टी साधनाओं ने मोहित कथा कहानी और प्रेमकथाएँ रच कर इन गिता में गिनेग योगदान दिया। विविध कौशल—जिसे बेस्टमनिस्टर ने १४७६ में बताया प्रथम स्पष्टित किया—बोडिव जागरण का प्रवृत्त बना, बॉर्निंग (१४७३-१४८३), हूगो (१४८८-१५००), पॉपिंग बेडा (१४९१-१५२६) और गतिमियो (१४९४-१५४२) धार्मिक यज्ञानिकों का इसी समय धार्मिकता हुआ। रोमी माझाज्य के पता तथा मगीहो धर्म के उरपा के साथ भाग यूगो व बाम्यसाहन व इतिहास में जो 'संस्कार-युग' का गुरुपाठ हुआ था, इतना में नरजागरणकाल व साथ उगका धर्म हुआ। कला उन्मुख का स विवरण करने लगी। ज्ञान की धर्मीय विराता जागृत हो उठा तथा मूनान और रोम के प्राचीन साहित्य के सम्पदन व प्रति धर्म रचि जागृत हुई। नवमानववाद का युग धार्मिक हुआ।

सर फिलिप सिडनी (१५५४-८६)

सर फिलिप सिडनी का नाम इस सदन में विशेष उल्लेखनीय है। यह धर्म युग का प्रमुख विद्वान्, इंग्लैंड का दरबारी कवि और योद्धा था। गद्य और पद्य लिखने में यह समान रूप से कुशल माना गया है। उसकी 'मार्फेडिया (१५६०)' अपनी बहन का मनोरंजन करने के लिए तथा उसने पतुदश पदियों व सप्तह 'एस्ट्रोपन एण्ड स्टेला (१५६१)' का प्रणय-गम्भीर रचनाएँ कुमार। पेना सोप को लक्ष्य करने लिखी गई है। यद्यपि इस समय तक इंग्लैंड में चासर, जॉन मिली, स्पेंसर और मालोर्मादि सुप्रसिद्ध कवि, तथा शेक्सपियर और बन जॉसन जैसी प्रतिभाएँ का पदापण हो चुका था, फिर भी प्यूरिटन (शुद्धतावादी), धर्म का प्रभाव बाकी था जिससे कविता विशेष धादर की दृष्टि से नहीं देखी जाती थी।

इंग्लैंड के साहित्यकारों में इस विषय को लेकर मतभेद चल रहा था कि धर्मेजी साहित्य के निर्माण में यूनान और रोम का प्राचीन प्रणाली अपनाई जाय या अपनी स्वतंत्र प्रणाली का प्रयोजन किया जाय। सिडनी ने जोरदार शब्दों में स्वतंत्र प्रणाली का ही समर्थन किया।

कविता की यफालत

सिडनी ने ' डिफेंस ऑफ पोयजा (कविता की वफालत, इसका दूसरा संस्करण ऐन अपोलोजी फार पोयट्री के नाम से प्रकाशित) ' नामक निबंध की रचना की, जो उसकी मृत्यु के बाद, १५६५ ईसवी में प्रकाशित हुआ। [उल्लेखनाय बात है कि १५६५ ई० में भा सिडनी की कविता के लिए 'समायाचना' करनी पड़ा। इसी समय से धार्मुक्त पाश्चात्य समीक्षा की अविविधन परम्परा का प्रारम्भ समझना चाहिए।

१—सिडनी का यह निबंध स्टेफेन गोसोन नामक पादरी के १५७६ ई० में लिखे हुए 'स्कूल ऑफ ऐथ्यूक' पैम्फलेट के उत्तर में लिखा गया बताया जाता है।

उन दिनों इंग्लैंड में प्लेटो का व्यक्तित्व छाया हुआ था। प्लेटो की मान्यता थी कि राष्ट्र के शासन को सुरक्षित रखने के लिए कवियों को नगर के अन्दर प्रवेश न करने देना चाहिए, और प्लेटो के इसी भयन को लेकर प्यूरिटेन कविता को अनैतिक, मिथ्या और भ्रष्टाचार को उत्तेजन प्रदान करनेवाली कहने लगे थे।

कविता के समर्थन में सिडनी ने अनेक तर्क उपस्थित किये। उसका कहना था कि जो कविता आदिकाल से चली आ रही है, जिसने मनुष्य को सभ्य और सुसंस्कृत बनाने में योगदान दिया है, और जो अत्यन्त आदर की दृष्टि से देखी जाती रही है, वह अचानक 'शिशुओं का उपहासपात्र'^१ कैसे बन गई? तथा इंग्लैंड तो सदा से विद्वानों और साहित्यिका का जन्मदाता रहा है, फिर वह कवियों के प्रति एक सौतेली माँ सा कठोर व्यवहार क्यों करने लगा?^२ इससे यही पता लगता है कि विद्वान् और सामान्य लोगों की दृष्टि में भी कविता उपादेय नहीं थी, सभी तो सिडनी को कविता के लिये समायोजन करनी पड़ रही थी।

कविता के समर्थन में प्रमाण

वस्तुतः काव्य का बचाव करने के लिए जो स्थिति भरिस्टोटल का हुई थी, वही स्थिति सिडनी की भी हुई। कविता के समर्थन में सिडनी ने यूनानी कवि ओरफेयस (Orpheus) और अम्फिभोन के उदाहरण प्रस्तुत किये, जिनकी कविता में जगली पशु और निर्जीव पाषाणों तक को मंत्रमुग्ध कर देने की शक्ति थी। सिडनी ने इतालवी और अंग्रेजी भाषाओं के दाँते, और चॉसर आदि सुश्रुत कवियों का उल्लेख किया है जिन्होंने काव्य जगत् को नेतृत्व प्रदान कर पाठकों को आह्लादित किया और अपनी अपनी भाषाओं के भंडार को समृद्ध बनाया।^३

काव्य की पुरातनता

काव्य की पुरातनता का प्रतिपादन करते हुए सिडनी ने कहा है कि प्रथम दार्शनिका और वैज्ञानिकों ने पद्य में ही लिखना आरम्भ किया। उसने प्लेनीज, एम्बेदोक्लीस, पेरेमेनिडिस और पाइथागोरस आदि यूनान के प्राचीन विचारकों का नामोल्लेख किया जो कवियों के वेप में ही दुनिया के समुख उपस्थित हुए थे।^४

१—ऐन अपोलोजी फॉर पोयट्री, पृ० २, व यल्डस क्लासिक्स, इंग्लिश क्लिफ्स ऐसेज, ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस, १९४७।

२—यही, पृ० ४१

३—यही, पृ० २३।

४—यद्यपि भरिस्टोटल का बयान है कि होमर और एम्बेदोक्लीस में छंद के साम्य को छोड़कर और भी कई साम्य नहीं हैं। एक को कवि और दूसरे को भौतिक

पूतान का निपायन मालीन भी घटनानिर्ण हीर की कथा का पद्य म तिगने के कारण ही कवि न रूप म प्रतिष्ठ हुआ । बाह्वित न कविष्ठ न स्तोत्रा (L'Influence) म भी वाप्य सो दय ही मुख्य माना गया है ।

काव्य का मद्ध्य

सिबनी ने बताया कि रोमन भाषा में कवि को 'वेटेय' (Vates) अर्थात् दिव्य शक्तिपाता, अविष्यद्व्यष्टा अथवा वेगम्बर तथा मूर्तगी भाषा में उसे 'वोयत' अर्थात् निर्मायक कहा गया है ।^१ कविता को उसने समस्त विद्याओं का स्रोत माना है । कविता के सव्यापन होने के कारण कोई भी शिक्षित देश इसका उपेक्षा नहीं कर सकता, तथा कोई भी असाध्य देश हमारे बिना नहीं रह सकता । कविता हमें सदाचार की शिक्षा देती है और साथ ही धार्मिक प्रदान करती है अतएव उसने प्रति सम्मान प्रदर्शित करना आवश्यक है ।^२ प्लेटो प्रस्त करता है क्या कोई भव तब ऐसा विद्वान् हुआ है जिसे यॉस होरेस या वेटो का कविताएँ याद न हों । जिन्हें उसने अपनी युवावस्था में पढ़ा था, और जो उसे यदावस्था म समय समय पर सीखा न देती हों ।^३

प्लेटो का समर्थन

प्लेटो के कथन का समर्थन करते हुए सिबनी ने बताया कि प्लेटो ने कहीं भी साहित्यमात्र का विरोध नहीं किया केवल अनतिथ साहित्य का ही विरोध किया है । सिबनी के कथनानुसार, लोग द्वेषपूर्ण भावना से ही, प्लेटो के दार्शनिक होने के कारण, उसे कवियों का स्वाभाविक शत्रु कहते हैं ।^४ वस्तुतः केवल आन्तरिक रूप से ही वह दार्शनिक है, कसेवर उसकी कविता का बना है और उसका सौंदर्य कविता पर आधारित है ।^५ दूसरी बात, प्लेटो ने कवियों के ऊपर प्रहार न कर काव्य की बुराइयों के ऊपर प्रहार किया है । उसने ऐसे ही कवियों को दोषी ठहराया जिन्होंने निष्कलक देवताओं के सम्मुख मे हसकी-मुसकी कहानियों का प्रचार कर दुनिया की नजरो मे उन्हे मिराया है । इससे यही सिद्ध होता है कि प्लेटो देवताओं

विशालवेत्ता कहना हो ठीक होगा । डेविड डचील, क्लिफ्स अग्रोचेज़ टू लिटरेचर,

पृ० ५१, सदन १९६४ ।

१—एन अपोलोजी फार पोबट्रो पृ० ४, ६ ।

२—यही, पृ० २९

३—यही पृ० ३२

४—यही, पृ० ३८

५—यही, पृ० ३

के सम्बन्ध में प्रचारित भ्रात धारणाओं का विरोधी था, कवियों का नहीं। अतएव “कविता भिव्या भाषण की कला नहीं, उसमें प्रायः कटु सिद्धांत (rue doctrine) रहते हैं, वह भीरुत्व की कला नहीं, उत्तेजनात्मक साहस पैदा करती है, वह मनुष्य के वाग्वैदग्ध्य का दुरुपयोग न होकर उसे शक्तिशाली बनाती है—और ऐसा कविता प्लेटो द्वारा सम्मानित थी।”^१

कविता की विशिष्टता

मिडनी के कथनानुसार, कवि अपनी सृजनात्मक कला द्वारा, प्रकृति का निरीक्षण कर एक जुदा प्रकृति का ही निर्माण करता है। यह मूल प्रकृति से थोड़ा होती है, और हमने एक अभूतपूर्व रूप का निर्माण हो जाता है जो पहले कभी देखने में नहीं आया था। हम प्रकार यद्यपि कवि प्रकृति के साथ साथ चलता है, वह प्रकृतिदत्त वरदानों की संकुचित सीमा में अपने को बाधकर नहीं रखता बल्कि अपनी कला में प्रतिभा की परिधि में एक अभिनव ससार का निर्माण करता है। “वास्तविक ससार पीतल का ससार है जब कि कवि स्वर्णिम ससार का निर्माण करता है।” यह एक आदर्श नसार होता है ‘जहां ‘आनन्ददायी नदियाँ प्रवाहित होती हैं, वृक्ष फल से फूलते हैं, और सुगन्धित पुष्प खिलना करते हैं’^२ ‘कविता के पुष्पों के बिना हम अपने-आपों के उद्यान में प्रवेश नहीं कर सकते।’^३

अनुकरण अर्थात् सृजनात्मकता

मिडनी ने काव्य को अनुकरण की कला स्वीकार किया है (अरिस्टोटल की भी यही भावना थी)^४ वस्तुतः अनुकरण का अभिप्राय यहाँ ‘आदर्श अनुकरण’ अथवा सृजन ही हो सकता है। यूनान के कवि सोलोन के उल्लेख से भी यही सूचित होता है कि मिडनी असत्य को नान की अभिव्यक्ति का एक मूल्यवान् साधन स्वीकार करता है (अरिस्टोटल ने इसे स्वीकार नहीं किया)। असत्य का अभिव्यक्ति के रूप में उपयोग करके उससे नैतिकता की शिक्षा दी जा सकती है, अतएव उसे उपादेय माना गया है। एसी दशा में यही कहना होगा कि जो बातें मौजूद नहीं हैं, कवि न उनका अनुकरण करता है न प्रतिनिधित्व करता है, न उनकी अभिव्यक्ति करता है और न उनका प्रतिपादन ही करता है। सृजनात्मकता कवि का अनन्य लगण है क्योंकि अपनी प्रतिभा के बल से वह नयी वस्तुओं का सृजन करता है।^५

१—वही, पृ० ३८ ४१

२—वही, पृ० ७

३—वही पृ० ८

४—वही, पृ० ८

५—डेविड डचीज़, क्रिटिकल अप्रोच टू लिटरेचर, पृ० ५२, ५६ ५८

कविता दर्शन और इतिहास से श्रेष्ठतर

कवि जो दार्शनिक और इतिहासकार की अपेक्षा व्यष्ट ब्रताते हुए मिटनी ने कहा है, "जब तक दार्शनिक और इतिहासकार को कविता का पान्थोट नहीं मिल जाता, तब तक वे लोकगम्मत निर्णय के द्वार के आदर प्रवेश नहीं कर सकते।" "दार्शनिक की दलीलें पेचीदमी से भरी हुई रहती हैं, जिनमें बेवस सिद्धान्त का ही प्रतिपादन रहता है, उसकी उक्तियाँ नीरस रहती हैं जो साफ समझ में नहीं आती।" "उसका ज्ञान गूढ़ और सामान्य रहता है। ऐसी हानत में जो उसकी बात समझ सकें वे सुखी हैं और उनसे भी सुखी वे हैं जो उसे समझकर उसपर आश्चर्य कर सकें।" इतिहास के सम्बन्ध में वह लिखता है— 'इतिहासकार के कोई सिद्धान्त नहीं रहते। वह 'क्या होना चाहिए' का प्रतिपादन न कर, 'जो है' उसका प्रतिपादन करता है—वह वस्तुओं के सामान्य कारण को प्रस्तुत न कर उनके विशेष सत्य को प्रस्तुत करता है। इससे उसके द्वारा दिये हुए उदाहरणों का कोई परिणाम नहीं होता, प्रत्येक उसके सिद्धान्त भी सफल नहीं कहे जा सकते।' १

आगे चलकर उसने लिखा है—'दार्शनिक के उपदेश गूढ़ होते हैं जिन्हें केवल विद्वान् ही समझ सकते हैं, जब कि कवि कोमल-से कोमल आरमात्रों के लिए साध प्रदान करता है और वही सचमुच सही लोकमाय दार्शनिक है।' २ 'इतिहासकार कितनी ही बातों को निश्चयपूर्वक प्रतिपादन करता है, इसलिए अनेक असत्य कथनों के दोष से वह मुक्त नहीं कहा जा सकता। लेकिन कवि किसी भी बात को निश्चय-पूर्वक नहीं कहता, इसलिए वह असत्य भाषण के दोष से मुक्त रहता है। कवि जो क्रुद्ध लिखता है, उसे सत्य प्रमाणित करने के लिए, वह हमारी कल्पना के इदगिद घुस नहीं बनाता। दूसरे इतिहासियों के प्रमाण भी वह उद्धृत नहीं करता। वह तो सौम्य अधिष्ठातृ देवी का केवल आह्वान करता है जिससे वह नूतन सृजन के लिए प्रेरणा प्राप्त कर सके।' ३ कवि केवल ज्ञान प्रदान करने में ही इतिहासकार से आगे नहीं बढ़ जाता, पाठकों को वह सदाचरण की ओर भी प्रवृत्त करता है।' ४

काव्य-न्याय

कवि का दुनिया में सदाचारी हमेशा उ नति करता है और दुराचारा दण्ड का भागी होता है, इसे काव्य-न्याय कहा गया है, इस बात में कवि इतिहासकार से बढ़कर है। ५ जब तक यह सिद्ध न हो जाय कि कविता पाठकों को नतिक सुधार की ओर प्रवृत्त करती है तब तक कविता का समर्थन नहीं किया जा सकता। मिटनी ने

१—ऐन अपोलोजी फॉर पोयट्री, पृ० ४

४—वही पृ० ३३

२—वही, पृ० १४

५—वही पृ० २०

३—वही, पृ० १७

६—वही, पृ० १६

काव्य को समस्त विद्याओं का अधिपति कहा है। "वह केवल भागदर्शन ही नहीं करता बल्कि एक मधुर भविष्य की ओर ले जाता है जिससे कि कोई भी व्यक्ति इसकी ओर आकृष्ट हो। ठीक ऐसे ही जैसे कोई भगूरों के बगीचे में स होकर गुजरे, पहले उसे खाने के लिए भगूरों का स्वादिष्ट गुच्छा मिले और फिर वह आगे बढ़ने के लिए सालायित हो।" कवि की परिभाषाएँ गूढ़ नहीं रहती जिन्हें समझने के लिए व्याख्या की जरूरत हो। स्मृति को सदेहात्मकता के बोझ से भी वह वाञ्छित नहीं बना देता। करि मगीत की मोहक कला की लेकर हमारी ओर आन ददायक तारतम्ययुक्त शब्दों के साथ अग्रसर होता है। कवि की यह कला 'शालकों को उनकी ज़ींदा से पराङ्मुख कर देती है, तथा अपनी चिमनी के एक कोने में बैठे हुए धुँदों को बाहर निकाल लाती है।"^१

काव्य का प्रयोजन

होरेम के अनुसार, कवि आनन्द और शिक्षा प्रदान करने के लिए काव्य की रचना करता है। सिडनी होरेस के मत से प्रभावित था। अन्तर दोनों में यही है कि सिडनी ने आनन्द को साधन और शिक्षा को साध्य माना है। भ्रष्टाई प्राप्त करने के लिए जब तक किसी व्यक्ति के मन में आनन्द पैदा नहीं होता, तब तक भ्रष्टाई से वह ऐसा ही डरता है जैसे कोई किसी अजनबी से। इसलिए आनन्द साधन है और शिक्षा साध्य क्योंकि इससे हम भ्रष्टाई का परिचय प्राप्त होता है जिसकी ओर हम अग्रसर हुए हैं।^२ सदाचार सबल्येष्ठ गुण है और कवि अपने काव्य द्वारा इसकी शिक्षा देने के लिए बड़े गौरव के साथ प्रवृत्त होता है इसलिए वह सबसे कुशल कारागर है।^३ सिडनी ने लिखा है 'कविता को बान पकड़कर नहीं ले जाना चाहिए उसे कौमलता से ले जाने की आवश्यकता है अथवा वह ही हमें ले जाय—हमारा भागदर्शन करे। और इसलिए प्राचीन काल के विद्वानों ने कविता को मानवीय कला न मानकर दिव्यशक्ति धोपित किया है।"^४

सिडनी ने पद्य को कविता का हेतु न मानकर उसे केवल अलंकार माना है। उसका कया है कि कितने ही श्रेष्ठ कवि ऐसे हो गये हैं जिन्होंने पद्यबद्ध कविता नहीं की। लुक्करी अथवा पद्यबद्ध रचना करने से कोई कवि नहीं बन जाता जैसे कि सम्झा चोगा पहनने में कोई बकीस नहीं बनता। इसलिए आनन्दपूर्ण शिक्षा को ही सिडनी ने कविता का सफल स्वीकार किया है।^५ कविता को प्रभावशाली बनाने के लिए भजीयता और भावावेग मुख्य हैं^६ तभी हम उसे आन्दोलित हो सकते हैं।

१—यही पृ० २१, २२

२—यही, पृ० १०

३—यही, पृ० २४

४—यही, पृ० ४३

५—यही, पृ० १०

६—यही, पृ० ५२

कविता की सचोत्कृष्टता

अपनी रचना के अत मे कविता की उत्कृष्टता का जयघोष करते हुए यूनान और रोम के अनेक कवियों की साक्षात्पूवक सिडनी ने लिखा है “स्याही बर्बाद करने वाला मेरी इन छुद्र रचना को पढ़कर कोई कविता के पवित्र रहस्यों का तिरस्कार न करे ‘कवियों’ को मूसों का उत्तराधिकारी ममझ उनका उपहास न करे, और उन्हें ‘सुख-वर्दी करनेवाला’ कहकर उनका मंत्रांक न उड़ाये। हमें विश्वास करना चाहिए कि कवि यूनानी दिव्यता के प्राचीन कोपाध्यक्ष हैं, और हैं सभ्यता के प्रथम वाक् । किसी भी दार्शनिक व मिट्टा-तो के अध्ययन के अपेक्षा बर्जिल का काव्य हमें शास्त्रों से ईमानदार बना सकता है। काव्य से स्वयं के देवता प्रसन्न होत है। हेसिओड और होमर का कथा कहानिया के बहाने लिखा हुई कविता ने हमें याय, मलकारशास्त्र दशन, विनाम और नातिशास्त्र का गान प्रदान किया है। आप लोग मेरे कहने से विश्वास करें कि कविता मे अनेक गूढ़ रहस्य भर्नाहित हैं, जो अस्मरुटनापूवक इसलिए लिखे गये थे जिससे कि अज्ञाहीन लोग उनका दुरुपयोग न करने लगे। आप विश्वास करें कि कवि देवताओं की भी प्रिय हैं और जो कुछ वे सिखते हैं उससे देवी प्रकोप का आधिर्भाव होता है। और अन्तिम बात जिसे गाठ बाध लेना चाहिए यह है कि यदि व चाहें तो अपना कविता द्वारा आपको अवश्य हा असर बनाकर छोड़ेंगे।”^१ यह ही कविता की वकालत जो सिडनी की कविता विराधियों को परास्त करने के लिये करना पडा थी।

सिडनी के मत की समीक्षा

(१) इंग्लैंड के शुद्धतावादियों के आलोचों से कविता की रक्षा करन के लिए सिडनी ने कदम उठाया, यह अंग्रेजी समाक्षा का मिडनी की अमूल्य देन है। वस्तुतः पारचात्य समाक्षा का परम्परा यही स शुरू होती है।

(२) प्लेटो ने कविता की अपेक्षा दार्शनिक आदर्श अथवा सत्य का राज पर जोर देते हुए कविता को नैतिक उत्तरदायित्व के उच्चतम विकास का विराधः बताया है। लेकिन मिडनी ने शुद्धतावादियों की भावना के सहन में प्लेटो का मत उद्धृत किया है। प्लेटो का बचाव करते हुए सिडनी ने कहा है कि प्लेटो व समय साहित्य में अनेक दोष पदा हो गये थे जिससे उस निम्न कोटि के काव्य की गहरा करन के लिए बाध्य होना पडा।

(३) मिडनी ने कविता को अनुकरण का बना स्वाकार करने हुए अरिस्टोटल को प्रमाण रूप में उद्धृत किया है। लेकिन वस्तुतः अरिस्टोटल ने जिस अर्थ में अनुकरण का प्रयोग किया है, उससे भिन्न अर्थ में ही मिडनी ने प्रयोग किया है।

अरिस्टोटल ने प्लेटो की वाक्यसम्य धी मा यता में सुधार करते हुए बताया था कि कविता जीवन का मूलभूत सम्भावनाओं का अनुकरण है जिसमें सम्भाव्य और आश्चर्यव अनुक्रम के अनुसार कार्य-कारण की सम्बद्धता और संगति रहती है, और इसी कारण कवि इतिहासकार और दार्शनिक की अपेक्षा जीवन का वास्तविकता की प्रतीति अधिक गहराई से कर सकता है। लेकिन मिडनी के अनुसार कविता बिना भी वस्तु का अनुकरण नहीं करती, वह सृजन ही करती है। इसीलिए कवि वास्तविक जगत के स्थान पर एक काल्पनिक जगत का निर्माण करता है जो धार्मिक जगत की अपेक्षा थोड़ा है। दूसरे शब्दों में, सिडनी ने 'आदर्श अनुकरण' का सिद्धांत स्वीकार किया है।

(४) कविता को इतिहास की अपेक्षा थोड़ा सिद्ध करते हुए भी सिडनी ने अरिस्टोटल का ही आशय लिया है। अरिस्टोटल की भाँति उसने इतिहास की अपेक्षा कविता को इसलिए अधिक दार्शनिक और अधिक गंभीर बताया, क्योंकि कविता में विशेष की अपेक्षा सामान्य की अभिव्यक्ति रहती है। लेकिन यहाँ भी उनकी मायता अरिस्टोटल से भिन्न पड़ जाती है। सिडनी यहाँ कहना चाहता है कि कवि अपने आदर्श जगत में वस्तुओं को उनके मौजूदा रूप में न दिखाकर, उनके आदर्श रूप में दिखाना है जिसमें कि उन्हें होना चाहिए। तात्पर्य यह कि कविता को नैतिक शिक्षा प्रदान करने और धार्मिकता की ओर प्रेरित करने का प्रभावकारा माध्यम बताकर वह पाठकों को सदाचार की ओर प्रवृत्त करना चाहता है। सिडनी कविता का बचाव करने के लिए ऐसे आदर्श जगत का निर्माण करता है जहाँ लोग कविता द्वारा सदाचार की ओर प्रवृत्त हो और दुराचार से विमुक्त हो। यही उनका वाक्य-माय का सिद्धांत है। अरिस्टोटल की स्थिति इसके विपरीत थी। उसने कविता को नतिवता के बधन से निकालकर उसका सम्बन्ध सौंदर्यवाद से जोटा था।

(५) मिडनी काय के मूलभूत तथ्यों का निरूपण कर पाश्चात्य समीक्षाशास्त्र की गति प्रगति न कर सका और कविता के बचाव में उसके आदर्शवादी दृष्टिकोण प्रायः उद्धवासपूर्ण उद्गार बनकर रह गये। फिर भी हमें यह न भूलना चाहिए कि यह भ्रष्टतावादियों के आक्षेपों से कविता की रक्षा करने में सफल था। उनकी रचनाओं से निश्चय ही उसके समकालीन लेखक और उसके बाद में आनेवाला पीढ़ी प्रभावित हुए।

वेन जॉनसन (१५७३-१६३७)

वेन जॉनसन शेक्सपियर का मित्र था और उसकी नाट्य रचना के उद्देश्य व सिद्धांत शेक्सपियर के उद्देश्य व सिद्धान्तों से भिन्न थे। १५६२ में वह अभिनेता

घना। १८६८ में उसने 'एपीपैड इन द्रिड स्मूथर (प्रथेय ब्यक्ति, प्राने रिनो- में)
 नामक ब्यव्यात्मक बमिडो की रचनाकर गाय रागा के क्षेत्र में प्रवेश किया।
 उसने रागद्वारी रंगमंच और सोन रंगमंच दोनों के ही लिए गायकों की रचना
 की। अपनी गुणांत नाटकों में उसने सदा के जीवन का ब्यापकानी चित्र प्रस्तुत
 किया है। इन नाटकों में उसका उद्देश्य केवल मनोरंजन करना ही नहीं, मनोरंजन
 के साथ-साथ समाज की प्रबलित गुरीयिया पर ब्यवहारों द्वारा प्रहार कर
 समाज सुधार करना भी रहा है।

फलासिफल साहित्य का अनुकरण

लंदन की गहरगी नगरी में इस समय कुतुरमुते की भांति सामाजिक साहित्य
 की रचना हो रही थी जिससे साहित्यिक ससार में सबत्र अभ्यवस्था दिखाई देने
 लगी थी। ऐसी हालत में येन जॉन्सन ने प्राचीन फलासिफल साहित्य के अनुकरण
 की सिफारिश की। किसी साहित्यिक कृति को मुख्य रूप से वैयक्तिक प्रभिव्यक्ति
 न मानकर वह उसे वस्तुगत अनुकरण मानता था—यह अनुकरण सीधे प्रकृति का
 हो या किसी ऐसे लेखक का जिसने प्राण्य रूप में प्रकृति का अनुकरण किया है।
 जॉन्सन के 'टिम्बर' में दूसरों से लिये हुए और अनुवाद किये हुए कितने ही अर्थों
 में शली की ऐसी सावधानी और शक्ति टपकती है भानो ये विचार स्वयं लेखक के
 हो। कारण स्पष्ट है कि जॉन्सन अपने स्वयं के तथा अपने प्रिय क्विण्टीलियन
 और सेनेका के विचारों का साहित्यिक मूल्यांकन करने समय दोनों में कोई अंतर
 नहीं मानता। 'टिम्बर' में अनुकरण को कायसृजन का मुख्य साधन प्रतिपादित
 करते हुए वह लिखता है, "जब हम किसी दूसरे कवि के सारांश अथवा वशिष्ट्य
 को अपने अनुकूल बना सकने में समर्थ हैं तो वह अनुकरण है। हम अनेकों में से एक
 सवश्रेष्ठ व्यक्ति का चुनाव करते हैं, और तब तक उसका अनुकरण करते हैं जब
 तक हम स्वयं वही अथवा उसके जैसे न बन जायें, और यहाँ तक कि अनुकरण को
 लोग आदश समझने लगे।" प्राचीन और आधुनिकों में शहद और मधुमक्खी का
 सम्बन्ध बताते हुए इसी बात को प्रकारान्तर से कहा गया है, "यह किसी ऐसे प्राणी
 की भांति नहीं जो कच्चे बिनपके खाद्य पदार्थ को निगल जाता है जो कि उसे
 पचता नहीं है बल्कि यह वह खुराक है जो मूख को शांत करती है, और पचने के
 बाद मोषण प्रदान करती है। जैसा होरेम ने कहा है, अधातुकरण न करा लेकिन
 मधुमक्खी की भांति खुने हुए सवश्रेष्ठ फूलों में से रस पीकर उसका शहद तैयार
 कर लो।"

साहित्य में अनुशासन

जो लोग प्रतिशय रूप में यूनानी लेखकों का अनुकरण करने के पक्ष में थे, उनके लिए जॉनसन का कहना था कि केवल चुनी हुई बातों को ही उपयुक्त और सक्षिप्त शैली में ग्रहण करना चाहिए। उसके अनुसार, काव्य नियमा का भाविष्कार यद्यपि अरिस्टोटल ने नहीं किया—अरिस्टोटल के पूर्ववर्ती सोफोक्लीस ने उन्हें अधिक परिपूर्ण बनाया—फिर भी अरिस्टोटल ही “वस्तुओं के कारणों को समझता था”, “जिन बातों को दूसरे लोग सयोगवश या अशुभ रुढ़ि के कारण करते थे, उन्हें वह बुद्धि भयवा तक से करता था। उसने केवल गलती न करने के भाग को ही खोज नहीं की, बरन् गलती न करने के सीधे और सरल भाग का भी पता लगाया था।” दरमसल, उन दिनों इंग्लैंड में क्लासिकल सिद्धांत को न तो बढ़ा बढ़ाकर प्रतिपादित किया जा रहा था और न उसकी रक्षा ही की जा रही थी। ऐसी दशा में जॉनसन यूनानी पद्धतियों को खोज न कर एलिजाबेथ-कालीन पद्धतियों की खोज में ही अधिक व्यस्त था। उत्कृष्टता के ऐसे निर्विवाद मानदण्डों को वह प्रतिष्ठित करना चाहता था जो साहित्य में विमृशसता के स्थान पर अनुशासन और प्रतिशयोक्ति के स्थान पर उचित सीमाएँ कायम कर, नियन्त्रण द्वारा साहित्य को सम्पन्न बना, उसे अन्तःकरण और अन्तःप्रेरणा का विषय बना सकें। वाणी की रुढ़ि—जो विद्वानों की स्वीकृति है—जीवन की रुढ़ि की,—जो सदाचार की स्वीकृति है—के साथ तुलना की है। मतलब यह कि जैसे नैतिक चरित्र सही और गलत होता है वैसे ही कला और साहित्य को भी सही और गलत माना गया है।^१

लेखकों के लिए आदेश

जॉनसन ने लेखकों के लिए अनेक उपयोगी आदेश दिये हैं, जिनमें तीन बातें मुख्य हैं—सबसे पहले लेखकों की रचनाओं का अभ्यास, सबसे पहले वक्ताओं के भाषणों का श्रवण तथा अपनी स्वयं की शैली का अभ्यास, लेकिन “मूलों के लिए कोई भी आदेश उपयोगी नहीं हो सकता।” कवि के लिए चार बातें आवश्यक हैं—नैसर्गिकता, अभ्यास, अनुकरण और अभ्यास। सबसे प्रथम उसमें नैसर्गिक प्रतिभा होनी चाहिए जिससे कि वह “अपने सहज बोध से अपने मस्तिष्क का खजाना उदेल सके।” कवि को अनुप्राणित करनेवाले हर्षो-भाद को उसका खुद का न मानकर ईश्वरप्रदत्त माना गया है। दूसरी बात, प्रतिभा के लिए अभ्यास की आवश्यकता है जिससे सब चीजें भली भाँति प्रस्तुत की जा सकें। इस सम्बन्ध में जॉनसन ने बहसवश का भाँति कविता को ‘स्वतः निरस्युत वाक्यशक्ति’ (स्पाँटेनियस अटर्सेस) स्वीकार न कर दाँते के शब्दों में ‘संपादित और कष्टमाध्य श्रम’ माना है। उदाहरण के लिए,

नया मूना घोर रोम की घालोचनात्मक कृतियों का पुनः ध्वंसेपण हो रहा था। प्रिस्टोडेल के विरोधा सिद्धान्त की सश्रम प्रशंसा इसी समय की गयी। शेक्सपियर की रचनाएं प्रकाश में आ चुकी थीं। महाकवि दान्ते की दोहरे लोग शेक्सपियर की घोर आकषिप्त हो रहे थे। धर्म का स्थान मानवता ने ले लिया था। इन परिस्थितियों में सिबनी ने कविता को जोरदार बहाल कर वाक्य का महत्व प्रतिपादन किया। कविता को उसने आनंद और निराश्रय दोनों स्वीकार किया। मूना घोर रोम की प्राचीन पद्धति स्वीकार करने के बजाय उसने स्वतंत्र प्रणाली की आवश्यकता का प्रतिपादन किया। बेन जॉनसन ने क्लासिकल साहित्य के अनुकरण को श्रेयस्कर मान उसे वाक्यसृजन का मुख्य साधन बताया। साहित्य में विमृशता के स्थान पर अनुशासन को महत्व देते हुए कविता को अमरवाक्य प्रतिपादित किया गया। नव्यशास्त्रवाद का मार्ग उसने प्रशस्त किया।

(ख) नव्य शास्त्रवाद

सतरहवीं—लगभग अठारहवीं शताब्दी



- जॉन ड्राइडन (१६३१-१७००)
- ब्याली (१६३६-१७११)
- जॉन डेमिस (१६५७-१७३४)
- जोसेफ एडोसन (१६७२-१७१६)
- एडवड घग (१६८३-१७६५)
- रिचड हड (१७२०-१८०८)
- एलकजण्डर पोप (१६८८-१७४४)
- सेमुअल जॉन्सन (१७०६-१७८४)



नव्यशास्त्रवाद (लगभग १७ वीं शताब्दी—लगभग १८ वीं शताब्दी)

यूनान और रोम के साहित्य की श्रेष्ठताएँ

प्रारम्भ में यूनान समीक्षाशास्त्र का केंद्र रहा जब कि होमर, प्लेटो और अरिस्टोटल आदि विचारकों ने काव्य सम्बन्धी उद्घापोह उपस्थित कर अपनी मौलिकता का परिचय दिया। तत्पश्चात् यह श्रेय रोम को प्राप्त हुआ जब कि सिसरो वक्तावक्ता और होरेस ने वाक्यकला के सिद्धांतों को निर्धारित कर साहित्य चिन्तन के क्षेत्र को विस्तृत किया। फलस्वरूप, पन्द्रहवीं सोलहवीं शताब्दी में यूरोप में यूनान और रोम का साहित्य उच्च कोटि का साहित्य माना जाने लगा और शैली की दृष्टि से साहित्यिकों के लिए वह आदर्श हो गया। इसी समय से यूनान और रोम के साहित्य के लिए 'क्लासिज्म' अथवा शास्त्रवाद का प्रयोग रूढ़ हो गया।

क्लासिकल धारा की विशेषताएँ

विलियम हेनरी हडमन ने क्लासिकल कविता की जो निम्नलिखित विशेषताएँ बतायी हैं, वे ध्यान देने योग्य हैं—

१—क्लासिकल काव्य मुख्य रूप से जीवन के ऊपरी बरातल तक ही सीमित रहनेवाली बुद्धि की सृष्टि है। भावना एवं कल्पना की दृष्टि से उसकी अपूर्णता स्पष्ट है। साधारणतया वह उपदेशात्मक और व्याख्यात्मक है।

२—वह प्रायः पूर्णरूपेण एक 'नगर' काव्य है जो संस्कृति के महान् केंद्रों के शिष्ट समाज की रुचियों पर आधारित है। इसमें जीवन के निम्न पक्षों की उपेक्षा हुई है तथा इससे प्रकृति दृश्याचित्रों अथवा ग्रामीण जनों और वस्तुओं के प्रति किसी वास्तविक प्रेम का पता नहीं चलता।

३—इसमें उन सभी तरवों का प्रायः पूर्ण अभाव है जिन्हें हम कुल मिलाकर 'रोमांटिक' के नाम से पुकारते हैं, यद्यपि यह नाम बहुत स्पष्ट नहीं है। 'रोमांटिकता' और उत्साह दोनों ही उस युग के विवेक एवं सदबुद्धि सम्बन्धी सभी विचारों के विरुद्ध थे। आलोचना के क्षेत्र में लोगों की रुचि हमारे प्राचीन साहित्य के आचार्यों, जैसे चासर, स्पेंसर और यहाँ तक कि शेक्सपियर तक के विरुद्ध थी और उन्हें असंस्कृत मानती थी।

४—शैली के प्रति अत्यधिक ध्यान तथा बाह्य परिष्कार के प्रेम के कारण एक अत्यन्त वृत्रिम तथा रूढ़िवादी शैली विकसित हो गयी जो शीघ्र ही एक परम्परागत काव्यभाषा के रूप में रूढ़ हो गयी। वर्य विषय अत्यन्त साधारण कोटि का

होने पर भी सीधी सादी भाषा के स्थान पर ग्राह्यवरपूण शब्दजाल एवं वाग्विस्तार का प्रयोग होने लगा ।

५—क्लासिकल कवियों का विश्वास था कि गभीर प्रकार का कविता केवल एक ही छंद में समभव है और वह है तुकात दोहा छंद ।

नये युग का आरम्भ

सिडनी की 'डिफेंस आफ पोएट्री' (कविता का बचाव) और ड्राइडन की 'राइवल सडीज़' (प्रतिद्वंद्वी महिलाएँ—१६६४ में प्रकाशित) रचना के बीच के काल में, समीक्षाशास्त्र का केंद्र इटली से हटकर फ्रांस चला गया । पुनजागरण का काल अब समाप्त हो चुका था । सन् १६६० से अंग्रेजी साहित्य में एक नय युग का आरम्भ हुआ और अगले ४० वर्षों तक जीवन और साहित्य में फ्रांसीसी आदर्शों का अनुकरण होता रहा । साहित्य के प्रेमा कितने ही इंग्लैंडनिवासी अंग्रेज सन् १६४६ में चार्ल्स प्रथम के परिवार के साथ भागकर फ्रांस चले गये थे । फ्रांस के सिद्धांतों से प्रभावित होकर १६६० में जय के चार्ल्स द्वितीय के साथ इंग्लैंड लौटकर आये तो अंग्रेजी भाषा और साहित्य में भी उन्होंने फ्रांस के कला सिद्धांतों का प्रचार करना आरम्भ कर दिया । यह प्रभाव केवल दशन और साहित्य के क्षेत्र में ही नहीं, केवल के क्षेत्र में भी फैलाया दिया । इस काल में ब्रुक (१५६१-१६२८), देकार्त (Descartes १५९६-१६५०), हायम (१५८८-१६७६), यूटन (१६४३-१७२७) और लॉक (१६३२-१७०४) जैसे फ्रांसीसी चिन्तकों का अतिप्रभाव हुआ जिनके विचार तक और बुद्धिवाद पर आधारित थे । वैज्ञानिक अनुसंधान की नींव भी इस समय पड़ी ।

इसके प्रतिरिक्त, महाकवि मिल्टन, 'पिलग्रिम्स प्रोग्रेस' के रचयिता जॉन ब्रनियन (१६२८-१६८८) 'द हिस्ट्री आफ द रिबेलियन एण्ड सिविल वार इन इंग्लैंड' के लेखक अल आफ क्लेरण्डन, और विनाय गिलबर्ट बरनेट आदि सुप्रसिद्ध लेखकों का जन्म इसी काल में हुआ जिन्होंने अपनी कृतियों से अंग्रेजी साहित्य के नगार को समृद्ध बनाया । जीवनचरित्र सम्बंधी पुस्तकें तथा महत्वपूर्ण डायरियाँ इस समय लिखी गयीं । सेमुएल पीप्स ने अपने अनेक वर्षों के बहुमूल्य अनुभवों को गुप्त भाषा में अपनी डायरी में अंकित किया । भाषुनिक गद्य के विकास का यह काल है जब कि प्राचीन लटिन गद्य की परम्परा को छोड़कर, लेखकों ने सुमंजूस फ्रेंच लोगों की बोलचाल की भाषा को आदर्श मान अंग्रेजी गद्य लिखना

१—इंद्रोबरान दु द स्टडी आफ लिटरेचर (अंग्रेजी साहित्य का इतिहास),
अनुवादक जगदीश बिहारी मिश्र, पृ० १३२-३४

प्रारम्भ किया। ड्राइडेन की रचनाओं में इस प्रकार के गद्य का उत्कृष्ट रूप मिलता है। व्यंग्य काव्य भी इन्हीं दिनों लिखे गये। सेमुअल बटलर ने तीन खंडों में अपना 'हुडिब्रास' काव्य लिखा जिसमें डॉन क्विक्जोट की परम्परा पर प्यूरिटन (शुद्धतावादी) लोग पर व्यंग्य किये गये। इस युग के सबसे महान् कवि जान ड्राइडेन ने भी अपने लेखों में व्यंग्यात्मक शैली को अपनाया। नाट्यमूहों की पुन स्थापना इस समय की गई। सन १६६० के बाद पहले-पहल अंग्रेजी रंगमंच पर अभिनयियों ने काम करना शुरू किया और रंगे हुए पदों का प्रयोग किया जाने लगा। शेक्सपियर, बेन जॉनसन आदि नाटककारों के पुराने नाटकों के स्थान पर नये ढंग के दुस्सास्त नाटक लिखे गये। ड्राइडेन आदि नाटककारों ने रंगमंच पर खेले जाने के लिए सुन्दर नाटकों की रचना की। ड्राइडेन ने दुस्सास्त नाटकों की रचना अत्युत्कृष्ट छंद में तथा वीर (हीरोइक) नाटकों की रचना सुकृष्ट 'हीरोइक' छंद में की।

नव्यशास्त्रवाद

सन १६५० से १८०० तक का युग नव्यशास्त्रवाद (नव्यशास्त्रवाद) का युग कहा जाता है। १६५० के आसपास बुद्धिवाद और वैज्ञानिक विचार पद्धति का बीजारोपण हुआ जिसका प्राधाय प्रायः डेढ़ सौ वर्ष तक बना रहा। इस समय अंग्रेजी विचार और साहित्यिक सिद्धांतों में आमूल परिवर्तन हुआ, अंग्रेजी भाषा नियमित हुई और उसका रूप निर्धारित किया गया। नव्यशास्त्रवाद का प्रभाव फ्रांस के नाटककार कार्नील (१६०६-८४) और रैसीन (१६९६-६६) की रचनाओं में देखा जा सकता है।

मलहाव (१५५५-१६२८) काय को प्रेरणाजनित न मानकर उसे एक कला मानता था। उसकी मर्यु के पश्चात् काव्य में कलात्मक अनुशासन पर जोर दिया जाने लगा। १६३० और १६६० के बीच मोटे तौर पर काव्य सम्बन्धी एक घोषणापत्र तैयार किया गया जिसमें काव्यरचना को कठोर नियमों में बाँधने का प्रयत्न हुआ। इस घोषणापत्र के अनुसार, अरिस्टोटल आदि प्राचीन लेखकों की कृतियों के अनुकरणपूर्वक कविता में सुधार की आवश्यकता बताते हुए कहा गया कि यह सुधार प्राचीन नियमों का पालन करने से ही सम्भव है। इतालवी क्लासि सिज्म और फ्रांसीसी क्लासिसिज्म में यही अन्तर था कि एक में काव्य के नियमों के बधन नहीं थे जब कि दूसरा इन बधनों को स्वीकार करके चलता था।

कहना न होगा कि १४ वें जुलै के राज्य (१६६१-१७१५) में नव्यशास्त्रवाद अपने अंतिम व्यवस्थित रूप पर पहुँच गया जब कि इसमें विचारा और भावों की एकता का समावेश हुआ। काव्यरचना के नियम प्रकृति का व्यवस्था और

१—नचपदीय 'प्रायम्कि' जो तुल्यत छंद में प्रयुक्त किया जाता है। यीरों के साहित्य चलन के लिये सर्वाधिक उपयुक्त छंद।

सामंजस्य प्रदान करते थे, इसलिये उनका अंगरत्न वासन करना जरूरी बनाया गया। वस्तुतः साहित्य-ममीक्षा के क्षेत्र में यह एक नया सिद्धान्त माना गया जो अपने रूप में व्यक्तित्व, भाव में रुचिवाणी तथा कला में दरबारी जीवन की नैसी का अनुकरण करता था। नव्यशास्त्रवाद के अनुगार कवि में प्रतिभा की आवश्यकता बतायी गयी जिससे वह काव्य के नियमों का ज्ञान प्राप्त कर, अपना काम का मृजन कर सके। इससे अनुसार, नैतिक सिद्धांत प्रदान करना काव्य का मुख्य उद्देश्य प्रतिपादित किया गया। १८ वीं शताब्दी में, होमर, यजिस, होमर और अरिस्टोटल को इसलिये साहित्यकार अपना प्रादश माने सगे।^१

नव्यशास्त्रवाद के प्रवर्णक पॉप आलोचक ब्यालो (१६३६-१७११) ने कवि विषय पर गही तौर पर विचार करने का नियम बनाये। इन नियमों का अनुकरण कर एडीसन ने एक सदीय नाटक की ही रचना कर डाला। पॉप का ऐसे मौक़ा क्रिटिसिज्म (आलोचना पर नियम) भी ब्यालो का 'न घान पोएटिक' (काव्य-कला) का आधार से ही लिखा गया। इस समय काव्य के नियमों का इनकी ही सख्ती से पालन किया जा रहा था जितनी सख्ती से सनिय कवयिद क नियमों को पालत है।

महान् आलोचक जान ड्राइडन (१६३१-१७००)

इसलिये का प्रसिद्ध कवि, गद्य लेखक नाटककार और व्यंग्यकार ड्राइडन अपने युग का मयप्रथम महान् आलोचक हो गया है जिस एक दुर्लभतम युग का महान्तम व्यक्ति कहा गया है। इस समय कविता गद्य के समान नारम हो गयी थी और उससे गद्य का काम लिया जाने लगा था। गद्य के मानदण्डों से ही कविता का मूल्यांकन होने लगा था। छंदोबद्ध पैम्पलेटों का आरम्भ भी इन समय से हुआ। इस युग में बार्नल रैसीन निकोलस और ब्यालो आदि फ्रांसीसी आलोचकों का प्रभाव बढ रहा था जिससे काव्यरचना में कठोर नियमों को महत्त्व दिया जा रहा था। किंतु ड्राइडन ने नव्यशास्त्रवादियों की इन रुढ़िग्रस्त भावनाओं का विरोध कर बडे साहस से काम लिया। वस्तुतः ड्राइडन इसलिये का प्रथम आलोचक था जिसने साहित्य

१—आगे चलकर टी० एस० इसिगट ने अपने भाषकी शास्त्रवादी (क्लासिकल) कवि घोषित किया है। इसे नव्यशास्त्रवाद के सिद्धांतों का ही पुनरुज्जीवन कहा जा सकता है। सामयिक समीक्षा में जो अभिव्यक्ति की मितव्ययिता, कला विधान और वाक्पटुता के प्रति रुचि दिखायी देती है, उसे भी नव्यशास्त्रवाद का ही प्रकार कह सकते हैं। अमरीका के अधिकांश नये आलोचकों ने, जसा कि सुप्रसिद्ध आलोचक रैने वेले ने लिखा है विशेषकर शर्लो आदि स्वच्छन्दतावादी कवियों की अत्यंत कठोरतापूर्वक आलोचना की है। ए हिस्ट्री आफ माडन क्रिटिसिज्म, इण्ट्रोडक्शन, पृ० २

की व्यवस्थित आलोचना की। जॉनसन ने उसे अंग्रेजी आलोचना का जनक कहा है।^१

ड्राइडन राजकवि (पोएट चॉरिट) था।^२ सन् १६६५ में जेम्स द्वितीय के सिंहासन पर आरुढ़ होने पर ड्राइडन ने रोमन कैथोलिक धर्म स्वीकार कर लिया। सन् १६६५-६६ में ताऊन की भयंकर बीमारी फैलने पर वह एक गांव में जाकर रहने लगा। १६६८ में उसने 'ऐन ऐसे ऑफ ड्रेमेटिक पोएजी' (नाटकीय कविता पर निबंध) नामक सवाद के रूप में एक श्रेष्ठ आलोचनात्मक निबंध लिखा जिसमें यूनानियों व रोमनों के क्लासिकल नाट्य, फ्रांसीसियों के नव्य क्लासिकल नाट्य और अंग्रेजों के रोमांटिक नाट्य सिद्धांतों पर विचार किया गया। इसी समय राजा की नाट्यशाला के साथ उसने एक वर्ष में तीन नाटक लिखकर देने का समझौता किया। इसके कुछ ही दिन बाद उसे राजकवि की उपाधि से विभूषित किया गया।

ड्राइडन अपने युग का एक बहुमुखी प्रतिभा सम्पन्न साहित्यकार हो गया है। उसकी रचनाओं में काफी विविधता पायी जाती है। उसकी 'एनस मिरेबिलिस' (१६६७) काव्यरचना में लंदन के भीषण अग्निकाण्ड और डच युद्ध का वर्णन है,

१—यह ऐसा लेखक था जिसने पहले पहल हमें किसी रचना के सिद्धांतों का निश्चय करना सिखाया। हमारा पूर्वकालीन कवि और महानतम नाटककार बिना नियमों के ही लिखा करते थे। वे लोग अपनी प्रतिभासक्ति से लिखते थे। शेष लेखक रचना के सिद्धांतों को जानते थे लेकिन उन्हें दूसरों को सिखाने की ओर उनका उपेक्षा भाव था। जॉनसन, साइफ आफ ड्राइडन, पृ० ५६, डब्ल्यू० एच० शाप, बम्बई।

२—ड्राइडन ने लिखा है, 'यदि आप जानना चाहते हैं कि हमारा वास्तविक इतना परिष्कृत कैसे हो गया तो बिना किसी भ्रमक और किसी भी घाटुकारिता के मैं कहूंगा कि राज दरबार और सांसकर राजा के संपर्क के कारण ऐसा हुआ है—जिस राजा का उदाहरण इस समय में कानून का निर्माण करता है। इसे मेरा खुद का और राष्ट्र का दुर्भाग्य ही समझना चाहिए कि मुझे तफर करने और यूरोप के राज दरबारों के अत्यंत शिष्ट और परिष्कृत वायदे कानूनों से अभिज्ञ होने का अवसर मिला—ऐसा अवसर जो बड़े बड़े सत्ताधिकारी राजकुमारों को भी दुर्लभ है।'—विलियम बे० विमसेट, लिटरेरी क्रिटिसिज्म पृ० २००।

३—यह उपाधि एडवर्ड चतुर्थ के राज्य में किताब राजघराने के व्यक्ति को दी जाती थी। राजा के जन्म दिवस प्रादि के अवसर पर कविता पढ़कर सुनाना उपाधिधारी का बतव्य समझा जाता था। आगे चलकर यह उपाधि किसी भी योग्य कवि को प्रदान की जाने लगी।

‘भेक फ्लेकनो’ में अपने प्रतिद्वंद्वी कवि और नाटककार टामस शेडवेल को व्यंग्य का विषय बनाया है, ‘रिलीजियो लायची (१६८२) में एंग्लिकन मत का समयन है, और ‘द हाइएड ऐंड द पैथर’ (१६८७) में रोमन कैथोलिक धर्म का यशोगान किया गया है। अंतिम दो रचनायें इसलिये उल्लेखनीय हैं कि उनसे ड्राइडन ने छंद के माध्यम से तक करने की शक्ति का पता लगता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि ड्राइडन अपनी हाजिर जवाबी व कारण किसी भी पक्ष की वकालत करने में असाधारण रूप से कुशल था। ड्राइडन की विभिन्न कृतियों की बहुसंख्यक भूमिकाओं और समपण-पत्रों में बोलचाल की सरल और प्रवाहबद्ध भाषा में उसका आलोचनाएँ उपलब्ध होती हैं।

तुलनात्मक समीक्षा

नवजागरण काल के उत्तरकालीन समीक्षक आधुनिक साहित्य को यूनानी और लैटिन साहित्य के साथ तुलना करते हुए यूनानी और लैटिन साहित्य को ही सदा समस्त भाषाओं के लिये आदर्श मानते रहे। क्विंटीलियन के पूर्व साहित्य सूक्ष्मता और मौखिकता की दृष्टि से लैटिन की अपेक्षा यूनानी साहित्य को ही उत्कृष्ट कहा गया। लेकिन ड्राइडन ने इससे आगे बढ़कर बताया कि प्रत्येक युग अपना राष्ट्रीय अपनी अपनी प्रतिभा के अनुसार साहित्य का विकास होता है। वह लिखता है, “शेक्सपियर और फ्लेचर ने युग और राष्ट्र की प्रतिभा के अनुसार लिखा है, जिस युग और राष्ट्र में वे विद्यमान थे। यद्यपि सबका प्रकृति एक ही है, और बुद्धि भी एक जैसी ही है, फिर भी जलवायु, युग तथा जनता की मनोवृत्ति—जिसके लिये कवि लिखता है, इतनी भिन्न हो सकती है कि जो बात यूनानियों को अच्छी लगती है वह कदाचित् फ्रेंचों को घृणा की ओर धकेलती है।’ इस प्रकार ड्राइडन ने पहिली बार साहित्य को एक सुव्यवस्थित शक्ति मानकर उसके विकास को प्रत्येक भिन्न युग के राष्ट्रीय विकास पर आधारित माना।^१

कविता अनुरक्ति है

प्लेटो ने कविता को प्रकृति भर्मात् वास्तविकता की अनुकृति स्वीकार किया था। अरिस्टोटल का कहना था कि वस्तु के सम्यक् ध्यान और घटनाओं की घटना द्वारा कवि वास्तविकता तक पहुँचता है—ऐसी वास्तविकता जो साधारण अनुभव द्वारा संभव नहीं है। मिडनी ने वास्तविक जगत् की अपेक्षा एक श्रेष्ठतर काल्पनिक जगत् का निर्माण किया जिससे कि कविता के पाठकों का नैतिक स्तर ऊँचा उठ सके। लेकिन ड्राइडन ने इन सबमें भिन्न कवि के लिए ऐसे जीवन को मुख्य माना जैसा कि कवि यथापि में देखता है। स्पष्ट है कि यहाँ ड्राइडन ने मिडनी के स्पष्ट

ससार' की कल्पना भाव्य नहीं की जिसे सिद्धनी ने वास्तविक जगत् से ध्रष्ट माना है।

ड्राइडेन ने भी कविता को वस्तुओं का अनुकरण माना है, लेकिन जब ? जब कि ये वस्तुएँ अपने आदर्श रूप में हों, अर्थात् ऐसी हों जैसा आरम्भ में उनका निर्माण किया गया था और जैसा कि उन्हें होना चाहिए। इस प्रसंग में ड्राइडेन ने प्रकृति के ज्ञान को सर्वापरि बताते हुए उसे कवियों के लिए आवश्यक बताया है—इतना ही आवश्यक जैसे कि प्रकृति की व्याख्या करनेवाले अरिस्टोटल और होरेस का अध्ययन आवश्यक है। अतएव ड्राइडेन का कथन है कि प्रत्येक युग में भान द प्रदान करने वाली समस्त वस्तुओं को प्रकृति का अनुकर्ता होना चाहिए।^१

यहाँ शका हो सकती है कि प्राकृतिक घटनाएँ परिवर्तनशील और नाशवान होने के कारण कभी पूर्ण नहीं होती, ऐसी हालत में प्रकृति का अनुकरण करने के कारण काव्य निर्दोष कैसे कहा जा सकेगा ? उत्तर में कहा गया है कि प्रकृति अपने सृजन में पूर्णता की ओर अग्रसर होती हुई अपने दोषों को दूर करने के लिए प्रयत्नशील रहती है। इसी प्रकार कला भी, प्रकृति की सृजनात्मक प्रक्रिया का अनुकरण करती हुई वस्तुओं को उनके आदर्श रूप में प्रस्तुत करने का प्रयत्न करती रहती है। इसलिए चित्रकला की भाँति कविता में भी जीवन और मानवतावाद का आदर्श रूप चित्रित होता है। “कविता में बिना किसी दोष अथवा त्रुटि के सुखद रसायनशास्त्र से मिश्रित प्राकृतिक सौंदर्य बिखरा पड़ा है।” दूसरे शब्दों में, इसे अरिस्टोटल का ‘आदर्श अनुकरण’ ही कहना होगा जिसे सिद्धनी ने स्वीकार किया था।^२

काव्य का प्रयोजन आनन्द

होरेस ने ‘शिक्षा देना और मनोरंजन करना’ काव्य का उद्देश्य माना था। सिद्धनी ने नैतिक शिक्षा को प्रमुख मानकर आनन्द को उसका साधन स्वीकार किया। लेकिन ड्राइडेन ने नैतिक शिक्षा की अपेक्षा काव्य में आनन्द की मुख्यता स्वीकार की है। उसने लिखा है, “जिस युग में मैं रहता हूँ, उसे आनन्दित करना मेरा मुख्य प्रयोजन है।”^३ गद्य का अपेक्षा पद्य को मुख्य बताते हुए ड्राइडेन ने कहा है, ‘यदि पद्य से आनन्द प्राप्त होता है तो मुझे सन्तोष है, क्योंकि आनन्द यदि एकमात्र नहीं, तो कविता का मुख्य प्रयोजन अवश्य है। शिक्षा को दूसरा स्थान दिया जा

१—ड्राइडेन, हीरोइक पोयट्री एण्ड पोएटिक साइसेंस, पृ० ११२, ड्रेमेटिक पोएजी ऐण्ड प्रदर एसेज, जर्नेस्ट राइस, सदन १६३६।

२—एटकिंस इग्लिश लिटरेरी क्रिटिसिज्म सेविटीथ एण्ड एटीथ सेंचुरीज पृ० ११२

३—ऐन ऐसे आफ ड्रेमेटिक पोएजी, पृ० ६४।

सकता है, क्योंकि कविता ज्ञान-प्रद होने पर ही शिक्षाप्रद होती है ।^१

अनुकृति का अर्थ स्पष्ट करते हुए कहा गया है कि किसी वस्तु का इस प्रकार अनुकरण करे जिससे कि आत्मा के प्रभावित होने से मनोवेगों में उत्तेजना पैदा हो और पाठक आह्लादिन होकर गतिशील हो उठे ।^२ डाइडन ने चित्रकार के माथ कवि की तुलना की है कि जिस प्रकार कोई चतुर चित्तेरा किसी वस्तु को देखकर उससे बिल्कुल मिलता जुलता चित्र बनाकर रख देता है उसी प्रकार कुशल कवि प्रकृति का बड़ी कुशलता से अनुकरण करता है जिससे कि उसके अमुक हिस्सों का सौंदर्य उभर कर दिखायी देने लगता है और उसके दोष छिप जाते हैं ।^३ कवि की तुलना किसी बंदूक बनाने वाले अथवा घड़ीसाज के साथ की गई है । बंदूक बनाने वाले अथवा घड़ीसाज के पास जो लोहा अथवा चांदी होती है, उसका महत्व केवल उसकी कारीगरी में है । इसी प्रकार कवि जिन वस्तुओं को देखता है, वे इतनी महत्वपूर्ण नहीं जितना कि उसका कला-कौशल जिसके आधार से वह काव्य सृजन करता है ।

दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि कलाकार केवल चित्रण करने के लिए ही जादन का चित्रण नहीं करता, वह उसका इस प्रकार चित्रण करता है जिससे वह सुंदर दिखायी दे । वह जिस प्रकार वस्तु को देखता है, उसका वसा ही चित्रण करके नहीं छोड़ देता, बल्कि वह उसमें निहार पैदा करता है जिससे कि वह सौंदर्य से चमक उठे और अभिनव रूप में दिखायी देने लगे । इस अर्थ के अनुसार जब हम कविता या कला के बारे में कुछ कहते हैं तो हम सौंदर्य के बारे में कहते हैं, और जब हम कविता के ज्ञान-प्रद के विषय में चर्चा करते हैं तो हम सौंदर्य से उत्पन्न ज्ञान-प्रद के विषय में चर्चा करते हैं । मतलब यह है कि कवि को मानव-स्वभाव का चित्रण पाठकों के समक्ष इस प्रकार प्रस्तुत करना चाहिए जो प्राणवान हो और उन्हें सचिकर लगे ।

अच्छा अनुकरण खोरी नहीं

अन्त में प्लेटो द्वारा होमर के अनुकरण करने के सम्बन्ध में सांजाइनस^४ का उद्धरण देते हुए डाइडन लिखता है, एक अच्छे अनुकरण को हम खोरी नहीं समझना चाहिए बल्कि उसे अनुकरण करने वाले का एक सुंदर विचार समझना चाहिए,

१—यही, पृ० ६२

२—यही,

३—यही पृ० ६३

४—अरिस्टोटल, होरेस और सांजाइनस के अध्ययन में प्रकाश पाने का उल्लेख डाइडन ने किया है, प्राउण्डस आफ क्रिटिसिज्म इन ट्रेजेडी पृ० १२९ । डाइडन ने सांजाइनस को यूनानी आलोचकों में अरिस्टोटल के बाद सबसे बड़ा आलोचक माना है । होरोइन पोएट्री एण्ड पोएटिक साइसेस, पृ० १०९ ।

जा किसी दूसरे की खोज और काय मे निर्मित होता है। यहा अनुकर्ता किसी नये मल्लयोद्धा की भाँति, पहले योद्धा के साथ मैदान मे उतर कर पुरस्कार जीतने के लिए अपना नाम योद्धाओं की सूची में लिखवाता है।”^१ ड्राइडन की भावना है कि जीवन के निरीक्षण मात्र से काव्य का सृजन नहीं होता, किन्तु कवि को अपनी कल्पना का सहायता से निरीक्षण किये हुए जीवन की सामग्री को सजाना पड़ता है। यदि कलाकार कोरे यथार्थवाद अथवा जीवन की यांत्रिक मकस को लेकर ही भागे बड़े तो उसे केवल प्रकृति की खोरी ही कहा जायगा, कल्पना द्वारा जीवन का रूपांतरण नहीं। कल्पना को उसने जीवन सस्पेंस (साइक टचेज) प्रदान करने वाला कहा है।^२

कविता का सत्य से सम्बन्ध

ड्राइडन ने कविता और नैतिक सत्य का घनिष्ठ सम्बन्ध स्वीकार किया है। उमका कहना है कि जिस कविता के मूल में ही सत्य नहीं, उस कविता से आशा सतोष होता है। वजिल के वाक्य में उसने सत्य को स्वीकार किया है—ऐसा सत्य जो मन पर आनन्द की शक्तिशाली छाप छोड़ जाता है।^३

नाटक मानव-स्वभाव का एक चित्र

ड्राइडन करि होन के साथ साथ कुशल नाटककार भी था। रंगमण से सम्बद्ध अनेक विषया और वार नाटका का उसने गभीर चिन्तन और भनन किया है। बहसवर्ष और थोटस के समय से मोड’ (लघुगीत) या ‘सैनेट’ (चतुष्पदी) रूप में लघु पद्यवाली कविता को ही कविता कहा जाता रहा है, लेकिन ड्राइडन के के समय पद्यों में वर्णित किमी लम्बी कहानी (महाकाव्य अथवा वीर काव्य) अथवा महाकाव्य की भाँति नाटक को श्रेष्ठ कविता माना जान लगा। ‘ऐन ऐसे आँफ ड्रेमेटिक पोएजी में ड्राइडन ने काव्यात्मक नाटक की चर्चा करते हुए प्राचीन और अर्वाचीन फ्रेंच और एलिजबेथ के समकालीन नाटक साहित्य तथा नाटकों को पुन स्थापना पर विचार किया है। नाटक की चर्चा के प्रसंग में ही यहा पर काव्य के सम्बन्ध में भी महत्वपूर्ण विचार प्रकट किये गये हैं।

काव्य का भाँति नाटक का प्रयोजन भी ड्राइडन ने मानव-स्वभाव के सजीव मानस चित्रा द्वारा आनन्द और शिक्षा प्रदान करना माना है। वह लिखता है, “नाटक मानव स्वभाव का एक प्राणवान मानस चित्र है, जो मानवजाति को आनन्द

१—ग्राउण्डस आफ क्रिटिसिज्म इन ट्रेजेडी, पृ० १२६।

२—स्कॉट जेम्स द मेकिंग आफ लिटरेचर पृ० १४४ ४५।

३—ऐन ऐसे आफ ड्रेमेटिक पोएजी पृ० ६८।

और शिक्षा देने के लिए, उसके मनोभावों, मनोदशाओं, तथा जीवन में होनेवाले परिवर्तनों को प्रस्तुत करता है।^१

ड्राइडन की उक्त परिभाषा सामान्यतया वरूपनात्मक साहित्य के लिए लागू होती है, भले ही वह साहित्य नाटक के रूप में हो या अन्य किसी रूप में। सबसे पहले, नाटक (अथवा काव्य) मनुष्य स्वभाव का एक चित्र उपस्थित करता है, जिससे पता लग सके कि मनुष्य का स्वभाव कैसा है। यहाँ चित्र अथवा 'विम्बचित्र' (इमेज) से लेखक का अभिप्राय मानव स्वभाव के 'सत्य' से है। यह चित्र यदि यथार्थ है तो उससे सत्य की प्रतीति होना अनिवार्य है। लेकिन यह चित्र केवल यथार्थ ही न हो इसे प्राणवान भी होना चाहिए। स्पष्ट है कि इससे ड्राइडन साहित्यिक शैली पर जोर देना चाहता है। मतलब यह है कि काव्य मानव स्वभाव का ऐसा चित्र है जो यथार्थ और प्राणवान हो। उदाहरण के लिए, कोई मनोविज्ञान का पश्चित मानव-स्वभाव का यथार्थ वर्णन प्रस्तुत कर सकता है, किंतु उसका प्राणवान होना और चित्र के रूप में प्रस्तुत किया जाना आवश्यक नहीं। इसी प्रकार कोई चित्र प्राणवान हो सकता है लेकिन यह आवश्यक नहीं कि वह यथार्थ भी हो। इसी प्रकार कोई यथार्थ चित्र ऐसा भी हो सकता है जो प्राणवान न होकर निष्प्रभ हो। इसलिए नाटक अथवा काव्य में उक्त सभी तत्त्वों का होना आवश्यक है।^२

नाटक में संकलनत्रय अनावश्यक

ड्राइडन ने नाटक में अरिस्टोटल द्वारा प्रतिपादित काल, देश और कथानक की अविविधता की चर्चा करते हुए बताया है कि आसीसी नाटककारों और आलापकों ने इन नियमों को नाटक रचना के लिए अनिवार्य माना है। लेकिन ड्राइडन इस मत से सहमत नहीं है। उसका कहना है कि संकलनत्रय का इस आधार पर हम आधुनिक नाटकों के सम्बंध में कोई निर्णय नहीं दे सकते। उदाहरण के लिए, कुछ नाटक ऐसे भी हो सकते हैं जो एक दिन की जगह एक युग हो से लें एक कथानक की जगह सार मानव जीवन का सार ग्रहण कर लें, तथा किसी स्थानविशेष की जगह नवशाला में प्रशिक्षित देशों से भी अधिक देशों को समेट लें।^३ फिर संकलनत्रय के इस नियम का स्वयं अरिस्टोटल हीरेस तथा यूनान के नाटककारों ने पालन नहीं किया केवल प्राप्त के संकेत ही इसका पालन करते हुए देन जाते हैं।^४

१—वही पृ० १०।

२—डच ड डपीज ब्रिटिश एप्रोचेज टू लिटरचर पृ० ७८

३—ऐन ऐसे ग्राफ ड्रेमेटिक पोएजी, पृ १२-४।

४—वही, पृ० १८ २४।

प्राधुनिककालीन नाटकों की उत्कृष्टता

डाइडन की मान्यता है कि प्राधुनिक नाटककारों ने प्राचीन नाटककारों की कृतियों में सुधार किया है। उससे अनुसार, जहाँ तक प्राचीन नाटकों की रचना क्या नव और चरित्रचित्रण का प्रश्न है, सभी दोषपूर्ण थे।^१ सोफोक्लीस यूरिपाइडिस थियोफ्रितस और वजिल को उसने केवल पढ़ा ही नहीं था बल्कि हृदयगम भी किया था। शेक्सपियर, येन जॉनसन और प्लेचर का भी उसने गंभीर अध्ययन किया था। इनके द्वारा त नाटक ने उसे दुस्वरूप में और सुवास नाटकों ने सुस्वरूप में प्रभावित किया था यद्यपि ये नाटककार यूनानी नहीं थे। अतुल्य छंद के स्थान पर उतने सुवास छंद का औचित्य सिद्ध किया। डाइडन ने भरिस्टोटल के द्रुजेडी की कल्पना को सोफोक्लीस और यूरिपाइडिस के नाटकों पर आधारित बताते हुए कहा है, "यदि भरिस्टोटल ने हमारे नाटकों को देखा होता तो उसका विचार ही कुछ दूसरा होता।" शेक्सपियर के सम्बन्ध में वह लिखता है, "वह एक ऐसा व्यक्ति था जो समस्त प्राधुनिक तथा समस्त प्राचीन कवियों की अपेक्षा सबसे बड़ा और समन्यदार था। प्रकृति के समस्त चित्र उसने समझे थे, उसने उन्हें धर्म से नहीं, अपनी प्रतिभा के दल से चित्रित किया। जब वह किसी वस्तु का वर्णन करता है तो उसका चित्र हमारी आँखों के सामने उपस्थित हो जाता है—हम उसका अनुभव करने लगते हैं।" शेक्सपियर को उसने होमर और जॉनसन को वर्जिल कहकर उच्च स्थान दिया है।^२

डाइडन की येन

डाइडन अपने युग का एक जागरूक कवि और आलोचक हो गया है जो अपने निष्पक्ष में स्पष्ट और दृढ़ था और अपनी बात को असाधारण ढंग से प्रस्तुत कर सकता था। प्राचीनता का अध्यानुकरण न कर वह युग के साथ चलता चाहता था। साहित्य महिता में वह भरिस्टोटल होरेस अथवा बालो किसी का अनुयायी नहीं था। उसका स्पष्ट मत था कि इतिहास के विभिन्न युगों में महात्मा कलाकारों के सविधैविध्य और शिल्पविद्या आदि की विभिन्नता के कारण साहित्य का प्रस्तुतीकरण भिन्न भिन्न रूपों में उपलब्ध होता है अतएव एक युग के साहित्य का दूसरे युग में उपादेय होना आवश्यक नहीं।

डाइडन के अनुसार कलाकार का मुख्य कार्य है आनंद प्रदान करना, अतएव कोई सज्जनशील कलाकार अपने युग के प्रति उदासीन नहीं रह सकता। साहित्य का

१—एटकिंस, वही, पृ० ५६

२—वही, पृ० ४०

३—वही, पृ० ४२

उद्देश्य उगने उद्देशात्मक स्वीकार नहीं किया। क्या धीरे भी दर्प को परस्पर पुनः नहीं किया जा सकता, अनन्त जब हम कविता भयवा कला की बात करने हैं तो हमारा लक्ष्य सो-दय की ओर ही होता है।

भाषा को पठितार्थ बनाने के पक्ष में भी वह न था भाषा का वह परिष्कार करना चाहता था। उत्तरवर्ती लेखका के लिये पद्यरचना के विविध मादम उसने उपस्थित किये। यह उसी का प्रभाव था कि क्लासिक दोहा छंद को अग्रजी काव्य में उच्च स्थान प्राप्त हो सका जो अनेक वर्षों तक प्रतिष्ठित रहा। यदि वह किसी प्रतिभाशाली व्यक्ति के संपर्क में आता तो उसकी समीक्षा करने से न चूकता। चामर से वह अनभिज्ञ था फिर भी जो कुछ उसने चामर के संबंध में लिखा उसे बहुत कम लोग लिख सके। इसी प्रकार शेषमपियर प्लेचर और जॉनसन संबंधों उसके द्वारा निरूपित विचार सक्षोप थे, लेकिन जो कुछ उसकी लेखनी से लिखा गया वह आज सर्वोत्कृष्ट माना जाता है। सेमुअल जॉनसन के शब्दों में उनकी समीक्षा प्रायः एक कवि की समीक्षा है जो सिद्धांतों का न तो नीरस मग्न है और न दोषों का रक्त निदशन अपितु वह एक प्रसन्न और भोजस्वी निबध है जिसमें आनंद और शिक्षा दोनों का मिश्रण हुआ है।'



अठारहवीं शताब्दी

पश्चात्य समीक्षा में नया मोड़

सन् १७०० में जॉन ड्राइडन की मृत्यु के बाद पश्चिम के समीक्षाशास्त्र में एक नया मोड़ आया। वैसे तो १७ वीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही इंग्लैंड के साहित्यकारों पर फ्रांस का प्रभाव पड़ता रहा लेकिन १७०० के बाद डेलातो, राबिन और ल बासु (Le Baron), नामक फ्रांसीसी विद्वानों का प्रभाव विशेष रूप से परिलक्षित हुआ। इस समय कुछ अंग्रेज समीक्षकों ने शान्त्रवाद (क्लासिसिज्म) का पाठ्यपूर्ण अध्ययन किया जिससे होरेस, क्विंटिलियन और सरिस्टोटल आदि प्राचीन समीक्षकों की भाषाओं को प्रभुत्व मिला। फ्रांस का नव्यशास्त्रवाद इस समय स्वीकार नहीं किया गया, किन्तु दार्शनिक विचारधारा और तर्क के सहारे प्राचीन नियमों की नवीन व्याख्याएँ की गयीं। देकात, लॉक और ह्यूम (१७११-७६) इत्यादि दार्शनिकों के चिन्तन ने इस युग को एक नयी दिशा प्रदान की। लॉक ने मनोवैज्ञानिक जिज्ञासाओं को उठाया। परिणाम यह हुआ कि बौद्धिक विचारधारा में समीक्षा होने से राजनीति, धर्मविद्या और नैतिकता की बुद्धिमत्त छानबीन की जाने लगी। इस समय किसी भाषा मिथ्यान्त का प्रतिपादन करने अथवा कि ही विशेष प्रश्नों की खोज करने के बजाय सामान्यतया समीक्षा के उद्देश्य और प्रणालियों की खोज करने पर ही अधिक जोर दिया गया।

लेखकों की स्वतंत्र अभिव्यक्ति

अठारहवीं शताब्दी का समीक्षा को समुन्नत बनाने में सामाजिक और बौद्धिक कारणों का भी हाथ रहा। उदाहरण के लिए पहले एडोसन, प्रायर, टिकेल, स्टोल आदि साहित्यकार बड़े बड़े सरकारी मोहकों पर काम करते थे, लेकिन जैसे जैसे बुद्धिजीवी लेखक वर्ग अपने इदमिद के समाज से प्रभावित हुआ, अपने आश्रयदाताओं की उँगलियों के इशारे पर नाचने से उसने इन्कार कर दिया और अब वह अधिक स्वतंत्रता और आत्मविश्वासपूर्वक अपने विचारों को अभिव्यक्त करने लगा।

मॉगस्टन युग अथवा पोप युग (१७००-४०) के आरम्भकाल में महारानी एन द्वारा कविता की विशेष प्रशंसा मिली। वैसे देखा जाय तो यह युग तब तक ही विकास का युग था जिसे पत्रकारिता से विशेष बल मिला। इस काल के साहित्यिकों ने काफीगृहों और क्लबों के आलोचकों तथा अभिजात-वर्ग और अपनी राजनीतिक पार्टी के लिए लिखना शुरू किया जिससे उनकी रचनाओं की लोकप्रियता बढ़ने

उद्देश्य उमने उद्देशात्मक स्वीकार नहीं किया। बला और मौ दय को परस्पर पृथक नहीं किया जा सकता, अतएव जब हम कविता ग्रन्थवा कला की बात करते हैं तो हमारा लक्ष्य सौन्दर्य की ओर ही होना है।

भाषा को पठितारु बनाने के पक्ष में भी वह न था, भाषा का वह परिष्कार करना चाहता था। उत्तरवर्ती लेखका के लिये पद्यरचना के विविध आदर्श उसने उपस्थित किये। यह उसी का प्रभाव था कि क्लासिक दोहा छंद को अंग्रेजी काव्य में उच्च स्थान प्राप्त हो सका जो अनेक वर्षों तक प्रतिष्ठित रहा। यदि वह किसी प्रतिभाशाली व्यक्ति के संपर्क में आता तो उसकी समीक्षा करने से न चूकता। चाँसर से वह अनभिज्ञ था फिर भी जो कुछ उमने चाँसर के सवय में लिखा उसे बहुत कम लोग लिख सके। इसी प्रकार शेक्सपियर फ्लेचर और जॉनसन सबधी उसके द्वारा निरूपित विचार सदीय थे, लेकिन जो कुछ उसकी लेखनी से लिखा गया वह आज सर्वोत्कृष्ट माना जाता है। सेमुअल जॉनसन के शब्दों में उसकी समीक्षा प्रायः एक कवि की समीक्षा है जो सिद्धांतों का न तो नीरस मग्न है और न दोषों का रूक्ष निदर्शन अपितु वह एक प्रसन्न और ओजस्वी निबन्ध है जिसमें आनन्द और शिक्षा दोनों का मिश्रण हुआ है।'



अठारहवीं शताब्दी

पश्चात्य समीक्षा में नया मोड़

सन् १७०० में जॉन ड्राइडन की मृत्यु के बाद पश्चिम के समीक्षाशास्त्र में एक नया मोड़ आया। वैसे तो १७ वीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही इंग्लैंड के साहित्यकारों पर फ्रांस का प्रभाव पड़ता रहा लेकिन १७०० के बाद ब्वालो राबिन और ल बामु (Le Bossu), नामक फ्रांसीसी विद्वानों का प्रभाव विशेष रूप से परिलक्षित हुआ। इस समय कुछ अंग्रेज समीक्षकों ने शास्त्रवाद (न्यासिस्मिज्म) का पाठित्य पूरा अध्ययन किया जिससे होरेस, क्विंटिलियन और सरिस्टोटल आदि प्राचीन समीक्षकों की मान्यता को प्रथम मिला। फ्रांस का नव्यशास्त्रवाद इस समय स्वीकार नहीं किया गया, किन्तु दार्शनिक विचारधारा और तब के सहारे प्राचीन नियमों की नवीन व्याख्या की गयी। देकात, लॉक और ह्यूम (१७११-७६) इत्यादि दार्शनिकों के चिन्तन ने इस युग को एक नयी दिशा प्रदान की। लॉक ने मनोवैज्ञानिक जिज्ञासाओं को उठाया। परिणाम यह हुआ कि बौद्धिक विचारधारा में अभिवृद्धि होने से राजनीति, धर्मविद्या और नैतिकता की बुद्धिसंगत छानबीन की जाने लगी। इस समय किसी मान्य सिद्धांत का प्रतिपादन करने भयवा किन्हीं विशेष प्रश्नों की खोज करने के बजाय सामान्यतया समाक्षा के उद्देश्यों और प्रणालियों की खोज करने पर ही अधिक जोर दिया गया।

लेखकों की स्वतंत्र अभिव्यक्ति

अठारहवीं शताब्दी का समाक्षा को समुन्नत बनाने में सामाजिक और बौद्धिक कारणों का भी हाथ रहा। उदाहरण के लिए पहले एडोसन, प्रायर, टिकेल, स्टील आदि साहित्यकार बड़े बड़े सरकारी ओहदों पर काम करते थे लेकिन जैसे जैसे बुद्धिजीवी लेखक वर्ग अपने दबंगिद के समाज से प्रभावित हुआ, अपने आश्रयदाताओं की उँगलियों के इशारे पर नाचने से उसने इन्कार कर दिया और अब वह अधिक स्वतंत्रता और आत्मविश्वासपूर्वक अपने विचारों की अभिव्यक्ति करने लगा।

ग्रॉगस्टन युग अथवा पोप युग (१७००-४०) के प्रारम्भकाल में महारानी एन द्वारा कविता को विशेष प्रथम मिला। वैसे देखा जाय तो यह युग तब तक ही विकास का युग था जिसे पत्रकारिता से विशेष बल मिला। इस काल के साहित्यिकों ने काफ़ीगृहों और क्लबों के आलोकको तथा अभिजात वर्ग और अपनी राजनीतिक पार्टियों के लिए तिखता शुरू किया जिससे उनकी रचनाओं की लोकप्रियता बढ़ने

सगी। यूरोप और इंग्लैंड में अनेक समाचार पत्रों का प्रकाशन हुआ जिनमें सामाजिक और राजनीतिक विषयों की चर्चा हुई, जिसका परिणाम पाश्चात्य समीक्षा पर पड़ा जिससे कि उसमें विविधता आती गयी और अब वह पुस्तकों की भूमिकाओं के रूप में लिखी जाकर अपना स्वतंत्र स्थान बनाने लगी।

सामाजिक दशा

अठारहवीं शताब्दी के प्रथमाध में सामाजिक दृष्टि में इंग्लैंड एक बहुत पिछड़ा हुआ देश था। लंदन में आने जाने की सड़कें दुर्गम और खतरनाक थीं। राहगीरों को हमेशा घोर डाकुओं का भय बना रहता था। सर रोजर ड कवरले जब कोई मादक देखने जाते, तो गुड़ों से उनकी रक्षा करने के लिए उनके नौकर चाकर भी साथ चलते थे।^१ इसके अलावा, तत्कालीन कवियों या राजनीतिज्ञों के साहित्यकार, आलाचका को हमेशा जान का खतरा बना रहता था। एलेक्जेंडर पोप के व्यंग्य बाणों ने तो ऐसी भयावह परिस्थिति उत्पन्न कर दी थी कि अपने विरोधियों से रक्षा के लिए उन्हें पिस्तौल साथ में रखकर चलना पड़ता था। कुमारी कन्याओं का शादी उनके माता पिता की मर्जी से होती थी और माता पिता को जिस व्यक्ति से अधिक धन-सम्पत्ति मिलने का उम्मीद होती, उसी से वे अपनी कन्या का विवाह करते थे—चाहे वह बूढ़ा ही क्यों न हो। कन्याओं का अपहरण साधारण सी बात थी। स्त्रियों की दशा दयनीय थी, वे पुरुषों के आनंद प्रमोद का साधन मात्र समझी जाती थी।^२ राज्य के उच्च न्यायालयों और सम्य कहे जानेवाले नागरिकों में मदिरा पान का रिवाज था। स्टुमट मिल के शब्दों में, यह युग जघन्य अपराधों का युग था, जिसमें कठोर दण्ड दिये जाते और निंद्य क्रीड़ाएँ की जाती थीं, सरकारी महकमों में राजनीतिक भ्रष्टाचार का बोलबाला था—जीवन के परिष्कार और सौंदर्य के चिह्न इस युग में दिखायी नहीं पड़ते थे।^३

१—देखिए, जोसेफ एडिसन का 'स्पेक्टेटर' में प्रकाशित 'सर रोजर ड कवरले' (सर रोजर एंट ड प्ले) नामक निबंध, जान रिचर्ड ग्रीन, एसेज ऑफ जोसेफ एडिसन, पृ० ३७, लंदन १९३४।

२—विक्टर ह्यूगो ने लिखा है 'पत्नी अपने पति को बाहर निकालकर अंदर से सकल कुड़ा सगा लेती है। यह एडन में शताब्दी साथ अपने आपको बंद कर लेती है और आत्मी बाहर लड़ा मुँह ताकता रहता है।'—जॉन डेनिस, एज ऑफ पोप पृ० १७।

३—यही पृ० १० २२। लाड चेस्टरफील्ड ने एक शरीफ आदमी का संक्षेप बताते हुए कहा है, "शरीफ आदमी एक कामचलाऊ सूट पहनकर, तलवार लटकाकर तथा

इहीं सब परिस्थितियों में उन दिनों साहित्य में नैतिकता को विशेष स्थान मिला था और लोग अंग्रेजी समाज में तमाम ढाँचे में सुधार की आवश्यकता का अनुभव कर रहे थे। जिन नैतिक उपदेशों को पहले आज हम नाक में सिकोड़ने लगते हैं, अठारहवीं शताब्दी के साहित्य के वे एक प्रमुख अंग बन गये थे। इन सब बातों का प्रभाव तत्कालीन समीक्षा-पद्धति पर पड़ना स्वाभाविक था। इससे समीक्षा के स्वस्थ सिद्धान्तों की स्थापना हुई और उस और समीक्षकों का ध्यान धार्मिकता हुआ। मध्यशास्त्रवाद की परम्परा के लिए निश्चय ही यह एक चुनौती थी।

जेयी घड़ी और सूँघनों की डिविया जेब में रखकर चलता है। वह अपने आपको शरीफ कहता है और सारी शक्ति से कसम खाता है कि उसने साथ शराबत का बर्ताव किया जाय, तथा वह उस आदमी का गला काट डालेगा जो उसके साथ ऐसा बर्ताव न करेगा।”

लगी। यूरोप और इंग्लैंड में अनक समाचार पत्रों का प्रकाशन हुआ जिनमें सामाजिक और राजनीतिक विषयों की चर्चा हुई, जिसका परिणाम पश्चात्य समीक्षा पर पड़ा जिससे कि उसमें विविधता आती गयी और अब वह पुस्तकों की भूमिकाओं के रूप में लिखी जाकर अपना स्वतंत्र स्थान बनाने लगी।

सामाजिक दशा

अठारहवीं शताब्दी के प्रथमावध में सामाजिक दृष्टि में इंग्लैंड एक बहुत पिछड़ा हुआ देश था। सदन में जाने जाने की सड़क दुगम और खतरनाक थी। राहगीरों का हमेशा चोर डाकुओं का भय बना रहता था। सर रोजर ड कवरले जब कोई नाटक देखने जाते तो मुँहों से उनकी रक्षा करने के लिए उनके नीकर चाकर भाँ साथ चलते थे।^१ इसके अलावा, तत्कालीन कवियों या राजनीतिज्ञों के साहित्यकार, आलापकों को हमेशा जान का खतरा बना रहता था। ऐसेबर्जेडर पोप के व्यंग्य-बाणों ने तो ऐसी भयानक परिस्थिति उत्पन्न कर दी थी कि अपने विरोधियों से रक्षा के लिये उन्हें पिस्तौल साथ में रखकर चलना पड़ता था। कुमारी कन्याओं का शादी उनके माता पिता की भर्जों से होती थी और माता पिता को जिस व्यक्ति से अधिक धन-सम्पत्ति मिलने का उम्मीद होती, उसी से वे अपनी कन्या का विवाह करते थे—चाहे वह बूढ़ा ही क्यों न हो। कन्याओं का अपहरण सामान्य सी बात था। स्त्रियों की दशा दयनीय थी, वे पुरुषों के आसोव प्रमोद का साधन मात्र समझी जाती थी।^२ राज्य के उच्च कर्मचारियों और सम्यक्हे जानेवाले नागरिकों में मंदिरों पान का रिवाज था। स्टुमट मिल के शब्दों में, यह युग जब्य अपराधों का युग था, जिनमें कठोर दण्ड दिये जाते और निन्द्य क्रीडाएँ की जाती थी, सरकारी महकमों में राजनीतिक भ्रष्टाचार का बोलबाला था—जीवन के परिष्कार और सौंदर्य के विह्वल इस युग में दिखती नहीं पड़ते थे।^३

१—डेनिए, जोसेफ एडोसन का 'स्पेक्टेटर' में प्रकाशित 'सर रोजर ड कवरले' (सर रोजर एंट ड प्ले) नामक निबन्ध, जान रिचर्ड प्रोन, ऐसेबर्जाडर जोसेफ एडोसन, पृ० ३७, सदन १६३४।

२—विक्टर ह्यूगो ने लिखा है 'पत्नी अपने पति को बाहर निकालकर अंदर से सज्जत हुआ लगा लेती है। वह एडन में शतान के साथ अपने आपको धँद कर लेती है और आत्मी बाहर सदा मुँह ताकता रहता है।'—जॉन डेनिस, एज आन पोप पृ० १७।

३—पृ० १० २२। साइ चैम्बरलैन्ड ने एक शरीफ आत्मी का लक्षण बताने हुए कहा है, "शरीफ आत्मी एक कामचलाऊ शूट पहनकर, सतवार सटकाकर तथा

इही सब परिस्थितियों में उन दिनों साहित्य में नैतिकता की विशेष स्थान मिला था और लोग अंग्रेजी समाज के सामान्य ढाँचे में सुधार की आवश्यकता का अनुभव कर रहे थे। जिन नैतिक उपदेशों को पहले राज हम नाक भी सिकोड़ने मते हैं, अठारहवीं शताब्दी के साहित्य के वे एक प्रमुख अंग बन गये थे। इन सब बातों का प्रभाव तत्कालीन समीक्षा-पद्धति पर पड़ना स्वाभाविक था। इससे समीक्षा के स्वस्थ सिद्धान्तों की स्थापना हुई और उस और समीक्षाओं का ध्यान आकर्षित म। उपसाहसवाद की परम्परा के लिए निश्चय ही यह एक चुनौती थी।

जैवो घड़ी और सुँघनी को ढिबिया जेब में रखकर चलता है। वह अपने आपको शरीर कहता है और सारी शक्ति से कसम खाता है कि उसके साथ शराफत का बर्ताव किया जाय, तथा वह उस आदमी का सत्ता काट डालेगा जो उसके साथ ऐसा बर्ताव न करेगा।”

ब्वालो (१६३६-१७११)

ब्वालो का उल्लेख किया जा चुका है। पार्श्वात्य समीक्षा में नव्यशास्त्रवाद का प्रवर्तक ब्वालो ड्राइडन का समकालीन था। दोनों साहित्य व सच्चे उपासक और समस्त व्यंग्य लेखक थे तथा काव्यरचना में दोनों ही साहित्यिक नियमों का पालन आवश्यक मानते थे। सन् १६७३ में ब्वालो की 'ल आस पोएतिक' (काव्य कला) प्रकाशित हुई जिसने पार्श्वात्य समीक्षा को विशेष रूप से प्रभावित किया। ब्वालो का यह हृति होरेथ की 'ल आस पोएतिक' के सिद्धान्तों पर आधारित थी। यह चार अध्यायों में है। पहले अध्याय में काव्य कला के सामान्य सिद्धान्तों का विवेचन है जिसे फ्रेंच लेखकों के आलोचनात्मक मतों के उद्धरणपूर्वक समझाया गया है। दूसरे अध्याय में ग्रामकाव्य शोकगीत (एसेजी), चतुष्पदी (सॉनेट) तथा गीतिकाव्य और व्यंग्य के विविध रूपों का वर्णन है। तीसरे अध्याय में नाट्यकाव्य और महाकाव्य का प्रतिपादन किया गया है। चौथे अध्याय में पुनः सामान्य सिद्धान्तों के प्रतिपादनपूर्वक समकालीन लेखकों को अपनी कला का प्रतिष्ठा के प्रति भावपूर्ण भाव व्यक्त करने का अनुरोध किया है।

लेखकों का शिक्षक

डेमोजिओट (Demogeot) ने ब्वालो के सम्बन्ध में लिखा है, 'वह अपनी शताब्दी का शिक्षक था, और अपनी शताब्दी में उसने जनता की अपेक्षा लेखकों का अधिक शिक्षा दी है।' सुप्रसिद्ध आधुनिक फ्रेंच आलोचक सेंट ब्यव ने कहा है, 'जब से मैंने आलोचना के क्षेत्र में प्रवेश किया, ब्वालो एक ऐसे व्यक्ति थे जिनके साथ मेरा सबसे अधिक काम पड़ा और जिनके विचारों के साथ मैं अनवरत रहा।'।

पार्श्वात्य समीक्षा पर प्रभाव

फ्रान्स की भाँति इंग्लैंड में भी ब्वालो की रचनाओं का प्रभाव पड़ा। एलेक्जेंडर पोप के 'ऐसे आन क्रिटिसिज्म' पर ब्वालो की 'काव्य कला' का प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ता है। सन् १६७६ से लेकर मध्यवी शताब्दी के अन्त तक समीक्षाशास्त्र पर जो पुस्तकें लिखी गयीं, वे भी इस रचना के प्रभाव से अछूती न रह सकी।

प्राचीनों का मार्गदर्शन

ब्वालो ने प्राचीनों को अपना मार्गदर्शक स्वीकार करते हुए आधुनिकों के लिये उनका अनुकरण आवश्यक बताया, उनकी पुरातनता के कारण नहीं, बल्कि इसलिए

१—जॉन बरटन कोल्लिस पोप्ट ऐसे आन क्रिटिसिज्म, प्रिन्सिपल, पृ० २६-३०, सदन, १८६६।

जि वे प्रकृति अथवा बुद्धि के आदेशों को मानते हैं। उनका अध्यानुकरण न करते हुए बालों ने उनके सिद्धांतों को अपना बौद्धिक आधार बनाया। महाकाव्य, नाटक, ग्रामकाव्य, शोकगीत और सधुगीत की रचना करने का अब एव ही निर्दिष्ट माग शेष रह गया। सांजाइनस की 'ऑन द सन्लाइम' (काव्य में उदात्त तत्त्व) का उसने प्रेच भाषा में अनुवाद किया। सत्य और सुंदर को उसने अयो-याश्रित माना। उसके मत में जो सत्य नहीं, वह सुंदर नहीं और जो प्रकृति में विद्यमान नहीं, उसे सत्य नहीं कहा जा सकता। शैली की मृदुता का प्रतिपादन करते हुए उसने भाषा के प्रति मावधानी भरतने पर जोर दिया।

स्कॉट जेम्स के कथनानुसार साहित्य इस युग में कायदे कानूनों तक सीमित हो गया था तथा साहित्य के नियमों की व्याख्या, 'जन्मजात निर्णायक' ही कर सकत थे। उसीके शब्दों में, "बालों साहित्य की नीरस अस्थियों के बीच निवास करता था—काय सलग बुद्धिजीवियों के बीच, जो तुच्छ वस्तुओं को भी अत्यंत महत्वपूर्ण मानकर चलत थे।" अवश्य ही इससे साहित्य संहिता के नियमों को कठोरता से पालने के कारण काव्य में यात्रिकता आ गई थी, जैसे कोई सैनिक कूब करते समय कदम से कदम मिला कर चलता हो।

जॉन डेनिस (१६५७-१७३४)

समीक्षा का स्तर

समीक्षा का स्तर उन दिनों बहुत ऊँचा नहीं उठ पाया था। इसलिये सामान्य विषयों को लेकर आलोचना प्रत्यालोचना होने लगती थी। डेनिस के 'ऐपिग्रस एण्ड बरजीनिया नामक नाटक को एलेक्जेंडर पोप ने इसलिए नहीं सराहा, क्योंकि डेनिस ने उसके 'पेस्टोरलस' की प्रशंसा नहीं की थी। प्रत्युत्तर में डेनिस ने भी पोप को कामुकतापूर्ण गडरिया के गवारू गीतों का संसक बतकर उसका मजाक उड़ाया। डेनिस एडीसन राइमर, ब्लैकमोर और कोलिअर आदि लेखकों की मान्यताओं की आलोचना करने से भी न चूका।^१

डेनिस की रचनाएँ

आगे चलकर सन् १७०१ में डेनिस ने 'एडवांसमेंट एण्ड रिफॉर्मेशन आफ माडर्न पोएट्री (आधुनिक कविता की प्रगति और सुधार)'^२ पुस्तक लिखी। उसके

१—द मेकिंग आफ लिटरेचर पृ० १२६ १३५

२—एटकिंस वही, पृ० १४६।

३—इस रचना में ४-६ अध्याय 'द वर्ल्ड क्लासिक्स' के अंतर्गत इंग्लिश क्रिटिक्स

बाद १७०२ में लाज़ मकाउण्ट ग्राफ टेस्ट इन पोएट्री' (कविता के रस का व्यापक विवेचन) और १७०३ में ग्राउण्डस इन क्रिटिसिज्म इन पोएट्री' (कविता में आलोचना के आधार) की रचना की ।

आवेगयुक्त कविता की आवश्यकता

डेनिस ने धार्मिक 'उत्साह' से पूर्ण आवेगयुक्त कविता की आवश्यकता पर जोर दिया है । कविता को उसने प्रकृति की अनुकृति कहा है जो भावावेग से पूर्ण समयमुक्त वात्सा द्वारा अभिव्यक्त का जानी है । डेनिस का कथन है कि कला होने के कारण कविता प्रकृति का अनुकरण है, और जिस साधन के द्वारा वह प्रकृति का अनुकरण करती है, वह साधन है भाषा । यह भाषा मणीतात्मक होनी चाहिए, क्योंकि तभी यह गद्य से भिन्न कही जा सकती है । काव्य की भाषा में भावावेग का होना, लय अथवा संगति की अपेक्षा अधिक आवश्यक है, क्योंकि संगति अथवा लय तो कविता को बस गद्य से ही भिन्न करती है किंतु भावावेग कविता का अपना स्वभाव है ।^१ जैसे कोई चित्रकार भावावेग के बिना चित्र नहीं बना सकता, वैसे ही कवि भी भावावेग के बिना कविता का सृजन नहीं कर सकता ।^२

सामान्य और उत्तेजित भावावेग

डेनिस ने भावावेग को सामान्य भावावेग से पुष्क करत हुए उसे उत्साह की संज्ञा दी है । दोनों में यही अंतर है कि प्रसन्नता, भय और प्रसन्नता आदि सामान्य भावावेग का जो कोई अनुभव करता है, वह उसका कारण समझता है, जब कि उत्साह में उसका कारण स्पष्ट समझ में नहीं आता ।^३ सामान्य भावावेग का हम वास्तविक जीवन में अनुभव करते हैं जब कि उत्साह अथवा उत्तेजित भावावेग 'चिन्तन का भावना' से पैदा होता है, जैसे सूर्य को केवल चमकता हुआ गोला ॥ बहकर 'देवता की प्रतिमा' कहना ।^४ जैसे आत्मा शरीर का प्राण है वैसे ही भावावेग कविता का प्राण है । दूसरे शब्दों में काव्यशैली में जिससे आनंद प्राप्त होता हो, और जो पाठक का आनंदित करता हो, उस भावावेग अथवा उत्साह समझना चाहिए ।^५

ऐनेड (१६ १७ और ६८ वें संस्करण), एडमंड डी चोस, पृ० २०१-२०७ पर प्रकाशित हैं ।

१—डेनिस, एडवॉसमेंट एण्ड रिफाईनमेंट ऑफ माडर्न पोएट्री, पृ० २०२ ।

२—वही पृ० २०३ ।

३—वही पृ० २०३ २०४ ।

४—एनेडिस वही, पृ० १५१-५२ ।

५—डेनिस, एडवॉसमेंट एण्ड रिफाईनमेंट ऑफ माडर्न पोएट्री, पृ० २०४ ।

कविता में धार्मिक विषय

भावावेग लौकिक विषयों की अपेक्षा धार्मिक विषयों से अधिक ग्राह्य है।^१ अतएव निश्चय ही कविता का उद्देश्य धार्मिक और नैतिक है। डेनिस की मायता है कि धार्मिक कविता में ही ऐसे उच्च विचार व्यक्त किये जा सकते हैं जो मनुष्य के हृदय में उदात्त भावों को अनुप्राणित कर सकें। “धर्म में जा महान् है, वह अत्यन्त उच्च और विस्मयकारी है, जो आनन्ददायी है वह मन को हर्षातिरेक से भर देता है, जो शोककर है वह निराशाजनक है और जो भयानक है वह आश्चर्यमुग्ध कर देता है।”^२ कविता यही धर्मशिक्षा के प्रश के रूप में हमारे समक्ष आती है जिससे मध्य-युगीन प्रवृत्ति ही लक्षित होती है।

कविता में प्रेरणा तत्त्व

कविता हृदय की अनुप्राणित करनेवाली है, इसलिए डेनिस ने कविता में कवि के अपने दृष्टिकोण, आत्मप्रशंसा तथा उसके वाग्वैदग्ध्य के लिए कोई स्थान स्वीकार नहीं किया। डेनिस की इस मायता पर केवल साजाइनस का ही प्रभाव नहीं, बल्कि कविता में भावावेग का मुख्य माननेवाले फ्रेंच आलोचकों का प्रभाव भी परिलक्षित होता है।^३

जहाँ तक महाकाव्य ट्रेजेडी तथा लघु गीत (ओड) का सम्बन्ध है, डेनिस ने प्रवाचीता की अपेक्षा प्राचीनों को ही महान् बताया है।^४

काव्यसृजन के नियम

नव्यशास्त्रवादियों की भांति डेनिस ने भी काव्यसृजन के नियमों को स्वीकार किया है। उसका कहना है कि जो बौद्धिक व्यवस्था और संगति सारे विश्व पर शासन करती है, उसे सुरक्षित रखने के लिए नियमों का होना आवश्यक है। आगे चलकर वह शका करता है कि प्रकृति में भी कतिपय अनियमितताएँ देखने में आती हैं। इसका उत्तर है कि वे सम्पूर्ण का संगति रखने में ही सहायता करती हैं, और यही बात कविता के सम्बन्ध में भी समझनी चाहिए। अपने इस कथन को डेनिस ने मिल्टन के ‘परेडाइस लॉस्ट’ का उदाहरण देकर स्पष्ट किया है जो ‘अपने नये विचार, नये विम्व और अपने मौलिक भावों के कारण होमर और वजिल को

१—वही, पृ० २०४ २०५

२—वही पृ० २०७

३—एडकिंस, वही पृ० १५१

४—डेनिस वही पृ० २०१

रचनाओं से भिन्न है।^१ कहने की आवश्यकता नहीं कि डेनिम मिल्टन की उक्त रचना का उग्र प्रसक्त और अनुमान्त कविता का समयक था। दुरे कवियों को उसने केवल दोषपूर्ण कलाकार ही नहीं, दुष्ट भी कहा है।

काव्य-न्याय

डेनिस ने काव्य-न्याय को दुस्सा-त नाटक और महाकाव्य के लिए आवश्यक स्वीकार किया है, क्योंकि उसके अनुसार, दुस्सान्त नाटक में बिना कुरुणा और भय के तथा महाकाव्य में बिना स्तुतिगान के उनमें उल्लिखित कथा कहानियाँ और नैतिक शिक्षा कायकारी नहीं हो सकती।^२

डेनिस का योगदान

डेनिस की गिनती यद्यपि पश्चिम के महान् समीक्षकों में नहीं की जाती, लेकिन उसके सिद्धान्तों की उपेक्षा नहीं की जा सकती। मिल्टन के मूल्यांकन की भाँति ऐसे जॉन ड जोनियस एंड राइटिंग्स ऑफ शेक्सपियर (१७११) में उसने शेक्सपियर का भी मूल्यांकन किया है।

जोसेफ एडीसन (१६७२-१७१६)

साहित्य की लोकप्रियता

एडीसन ने लिखा है, "मुकरात के विषय में कहा जाता है कि उसने दशन की स्वयं से उतार कर भूमण्डल पर ला रक्सा इसी तरह मैं चाहूँगा कि लोग कहे कि मैं भी दशन का राजमरानों, लाइब्रेरियो स्कूल और कालेजों से हटाकर बसबो, समागृहों, बाय की मेजों और काफ़ीमृहों में ले आया हूँ।" इन स्थानों में सब तरह के नागरिक व्यापारी और ग्रामीण मद्रपुरुष एकत्र होते और खुलकर मन की बातें करते। इससे उनके शिष्टाचार और उनकी प्रवृत्तियों का पता लगता था। इन लोगों की और लेखकों और सुधारकों का ध्यान आकर्षित हुआ और इनके लिये साहित्य का निर्माण होने लगा। एडीसन ने 'टटलर' (१७०६), 'स्पक्टेटर' (१७११), 'गार्जियन' (१७१३), 'स्पक्टेटर' (१७१४, फिर से), और 'फ्री होल्डर' (१७१५) नामक समाचारपत्रों के माध्यम से जो अश्रेष्ठ-साहित्य का लोकप्रिय बनाया, वह सदा स्मरणीय रहगा। इनमें 'स्पक्टेटर' सबसे अधिक महत्वपूर्ण है। यहाँ सच्ची और झूठी वाग्विदग्धता टूजेडी मिल्टन की समीक्षा तथा कल्पना का मान-द—

१—एडविंस, यही पृ० १५२

२—यही, १५३

इन विषयों पर चर्चा की गई है। कहा जा चुका है कि अठारहवीं शती के प्रथमाध में सामाजिक और नैतिक दृष्टि से झगड़ की दशा बहुत पिछड़ी हुई थी। इसी परिस्थिति को ध्यान में रखकर एडीसन को जोर देकर लिखना पड़ा, “मेरे इन विचारों का महान् उद्देश्य है ग्रेट ब्रिटेन से दुराचार और अन्याय का भगा देना।”

जीवन को संयत और परिष्कृत बनाना

अब तक मसौप में, केवल दो चार पन्नों में ही साहित्य सम्बन्धी चर्चा हो जाया करती थी, लेकिन अब इस चर्चा ने छोटी-मोटी पुस्तिकाओं और निबन्धों का रूप धारण किया। पहले इस चर्चा के लिए थोड़ी बड़ी दलीलें और भारी भरकम वाक्यों का प्रयोग किया जाता लेकिन अब सशित शब्दावली और बोलचाल की भाषा प्रयोग की जाने लगी। लेखक का उद्देश्य शिक्षा देना हो गया था, लेकिन यह शिक्षा ऐसी होनी चाहिये जो रुचिकर हो और ज्ञात उपायों द्वारा दी जा सके। एडीसन ने समाज के दुर्गुणों को तबवाह्य उपहासास्पद रूप में प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया जिसके लिए व्यंग्य और हास्य का माध्यम लिया गया। मतलब यह कि सामाजिक जीवन को संयत और परिष्कृत बनाने का अधिक से अधिक प्रयत्न किया गया। फलतः विषयवस्तु के साथ साथ साहित्य की विधा में भी परिवर्तन दिखायी देने लगा।^१

आलोचना के पुरातन मानदण्डों की समीक्षा

एडीसन के निबन्धों के अध्ययन से पता लगता है कि उसने साहित्य को मानव संस्कृति का साधन बनाकर जीवन के पुरातन मूल्यों में परिवर्तन करने का प्रयत्न किया। उसने आलोचना के मानदण्डों और पद्धतियों की समीक्षा करते हुए परम्परागत मान्यताओं पर आक्रमण किया। ‘टैलर’ में उसने लिखा है, “आजकल वही आलोचक माना जाता है जो किसी लेखक के भाव अथवा अभिप्राय को समझे बिना, यांत्रिक औजारों की भाँति, कतिपय सामान्य नियमों का प्रयोग कर देता है वह एकता स्वाभाविक, माद, और मनोभाव आदि शब्दावली के प्रयोग में कुशल होता है। राफिन और ल वासु आदि की कृतियों के आधार से वह अपना निष्णय देता है और जब तक उसके पास किसी फ्रेंच लेखक का प्रमाण न हो, वह किसी की भा प्रशंसा नहीं करता।”^२

रुचि के अनुरूप कला का महत्त्व

हर असल नयशास्त्रवाद के प्रत्यक्ष काव्यसृजन में जिन यांत्रिक नियमों को माय किया गया था, एडीसन ने उन्हें स्वीकार नहीं किया। अपने कथन के समर्थन

१—जान रिचर्ड ग्रीन, एसेज ऑफ जोसेफ एडीसन, भूमिका

२—एटकिन्स वही, पृ० १५६

में उसने शेक्सपियर के नाटकों का उदाहरण दिया जिनमें रंगमंच के एक भी नियम का पालन नहीं किया गया, फिर भी लोग उन्हें पढ़ने के लिए उत्सुक रहते हैं, तथा प्राधुनिक आलोचकों द्वारा लिखे हुए नाटकों में एक भी नियम का भंग नहीं किया गया, फिर भी कितने लोग उन्हें पढ़ना चाहते हैं ? स्पष्ट है कि एडीसन ने वाक्य-सौंदर्य के लिए किसी साहित्य-संहिता पर जोर न देकर साहित्य के प्रति पाठकों की सुसंधि को महत्व दिया। उसी के शब्दों में, “भ्रष्टाचार को हमें कला के अनुरूप नहीं बनाना चाहिए बल्कि हमारी रुचि के अनुरूप कला होनी चाहिए।”

साहित्य सम्बन्धी निर्णय

एडीसन का मत है कि केवल फ्रेंच लेखकों के छोटे बहुत सामान्य नियमों के आधार पर हम अच्छे बुरे साहित्य का निर्णय नहीं दे सकते, इसने लिए तो किसी उत्तम कृति के अन्तर्गत में प्रवेश करके उसके भाव को हृदयगम करना होगा, तथा उसका अध्ययन करके मन में जो आनन्द पैदा हो, उसके स्रोतों को दिखाना होगा, तभी हमारा निर्णय सही माना जा सकता है। एडीसन अरिस्टोटल लाजाइनस, फ्रेंच आलोचक और ड्राइडन के सिद्धांतों का उपयोग करता है, लेकिन वही तक जहाँ तक कि वे उसके अनुरूप हैं। देखा जाय तो अपने सामान्य पाठकों को कविता के कलात्मक गुणों से परिचित कराना ही उसका उद्देश्य है। इन कलात्मक गुणों का परिचय किस प्रकार होता है ? कहा जा चुका है कि साहित्य संहिता के नियम इसमें उपयोगी नहीं होते। इसका निर्णय तो तभी हो सकता है जब कि किसी सरस रचना के अतली अभिप्राय को ठीक ठीक समझ कर हमारा भस्तिष्क ऊपर उठकर धीरे धीरे उदात्त भावों से अनुप्राणित हो।^१

उसका कथन है कि समीक्षा-कला के ऊपर बहुत कम प्रामाणिक पुस्तकें हैं, अतएव समीक्षा सज्जनतात्मक कला पर निर्भर न रहकर पठन पाठन पर ही अधिक निर्भर करती है। एडीसन के अनुसार, कोई भी समीक्षक आरम्भ में गलतियाँ करके के बाद ही समय समीक्षक बन पाता है। समीक्षक को यहाँ ‘चाय का आस्वाद-कर्ता’ (tea taster) के समान बताया गया है।^२

रुचि और वाग्वैदग्ध्य

एडीसन ने रुचि, वाग्वैदग्ध्य और कल्पना शब्दों की व्याख्या की है। इन शब्दों का प्रयोग उन दिनों बड़ा अनिश्चित था। रुचि को उसने आत्मा का एक गुण माना

१—वही, पृ० १२७

२—एटकिंस वही, पृ० १२६-२७, १६३

३—आज सेण्टसयरी, ए हिस्ट्री ऑफ इंग्लिश क्राइटिजिज्म, पृ० १७३-७४

है जिससे हम किसी साहित्यिक कृति के गुण और दोषों को भली भाँति परख सकते हैं। भावना को आनन्द प्रदान करनेवाले विचारों के सादृश्य और सामंजस्य को वाग्वैदग्ध्य कहा गया है। वस्तुतः यह लौकिक की परिभाषा है। एडीसन ने इसमें इतना और जोड़ दिया है कि इस प्रकार आनन्द में चातुर्य और आश्चर्य का भाव होना आवश्यक है।^१

कल्पनाजन्य आनन्द

एडीसन ने कल्पना के आनन्द को काव्य के आह्वान का रहस्य माना है।^२ दूसरे शब्दों में, काव्य का लक्ष्य है कल्पना को प्रभावित करना। एडीसन के अनुसार, चतुर्द्विध ही एक ऐसी इन्द्रिय है जो हमारी कल्पना का विचारों से भर देती है। उनके शब्दों में, "कल्पना का आनन्द" से मेरा अभिप्राय है जो दृश्यमान वस्तुओं से उत्पन्न होता है—या तो हम उनका स्वयं साक्षात्कार करते हैं, और या किसी चित्र या मूर्ति को देखकर या कोई वस्तु याद आदि सुनकर देखे या सुने हुए भाव को मन में लाते हैं।^३

इसी आधार पर एडीसन ने कल्पनाजन्य आनन्द के दो भेद स्वीकार किये हैं—वस्तुओं के प्रत्यक्ष दशन से उत्पन्न आनन्द जिसे कल्पना की प्रत्यक्ष अनुभूति कह सकते हैं, और देखे हुए चित्र आदि को स्मरण करने से उत्पन्न दुष्मा आनन्द जिसे कल्पना की परोक्ष अनुभूति कहा जा सकता है। पहले प्रकार का आनन्द प्राथमिक आनन्द है जो महान्, विलक्षण तथा सुन्दर है और जो किसी विशाल पक्षमात्रा, विस्मयकारक प्राकृतिक दृश्य अथवा ताजगी पैदा करनेवाले मनोहर रूप का देखकर उत्पन्न होता है। दूसरे प्रकार का आनन्द माध्यमिक आनन्द है जो स्मृति से संयुक्त रहता है। यह आनन्द केवल महान्, विलक्षण और सुन्दर के द्वारा ही अनुप्राणित नहीं रहता, बल्कि उससे भी अनुप्राणित होता है जो कुरूप और अप्रीतिकर है, बशर्त कि इन वस्तुओं का सही तौर पर आस्थापूर्वक अवन किया जाय। कला और साहित्य का संबंध एडीसन ने माध्यमिक आनन्द से जोड़ा है, जो वास्तविक वस्तुओं से उत्पन्न न होकर इन वस्तुओं के कला प्रतीकों से उत्पन्न होता है। ये कला प्रतीक दो प्रकार के बताये गये हैं—दृश्य कला प्रतीक और ध्वनि कला प्रतीक। माध्यमिक आनन्द को यहाँ एक प्रकार की मानसिक क्रिया बताया है जो मौलिक या वास्तविक वस्तुओं से उत्पन्न होनेवाली भावना और उनको मूल करनेवाली कलाओं—मूर्ति, चित्र,

१—एडकिंस वही, पृ० १६२-६३

२—वही, पृ० १६३

३—जार्ज सैंड्सवरी, ए हिस्ट्री ऑफ इंग्लिश क्लिटिसिज्म, पृ० १७६-७७

काव्य और संगीत से उद्भूत भावना की तुलना करती है। रचनात्मक साहित्य में जहाँ शब्दों द्वारा भावनाओं को मून किया जाता है, कल्पना दुहरा काय करती है। सबसे पहले कल्पना कवि मन में सक्रिय होती है। क्योंकि मानव मन प्रत्यक्ष वस्तु में कुछ और पूणता चाहता है और वह कभी भी प्रकृति में कोई ऐसा दृश्य नहीं पाता जो उसकी रमणीयता की चरम भावना को तुष्ट कर सके। इसलिये कवि जब वस्तु स्थिति का वर्णन करता है तब उसका वर्चस्व हो जाता है कि वह प्रकृति का यथावत स्वरूप में परिवर्धन और परिवर्तन साकर उसे पूणता प्रदान करके कल्पना शक्ति को तुष्ट करे। दूसरी बात यह है कि इस प्रकार विरचित रचनात्मक साहित्य में श्रोता या पाठक की कल्पना को प्रभावित करने की विशिष्ट समता होती है।^१

परियों का साहित्य

इसके सिवाय, परियों, जादूगरनियों और जादूगरों की कहानियाँ सुनकर भी मस्तिष्क में गुप्त उत्तेजना पैदा हो सकती है।^२ इस प्रकार के साहित्य में प्रकृति का स्थान पर कवि ऐसे पात्रों के चरित्र और क्रियाकलाप का वर्णन करता है जो विद्यमान नहीं हैं और जिन्हें समझने के लिए पाठकों को अपनी कल्पना से काम लेना पड़ता है। इस प्रकार के साहित्य को झाइडन ने 'फैमरी के आफ राईटिंग' (परियों सम्बन्धी लिखने का तरीका) कहा है। एडीसन ने इस प्रकार के साहित्य का सृजन कठिन बताया है।^३

आधुनिक नाटकों की श्रेष्ठता

दुखान नाटक को एडीसन ने 'मानव जाति की भव्यतम उपज' स्वीकार किया है क्योंकि यह श्रोतार्य को कोमल बनाने और पीड़ितों को शांत करने के लिए प्रभावशाली है। 'कैटो' एडीसन का सुप्रसिद्ध नाटक है जिसकी रचना १७१३ में हुई थी। यह नाटक लंदन में काफी लोकप्रिय रहा। फ्रेंच उपन्यासकार बोल्तायर नाटक से प्रत्यन्त प्रभावित था। उसने इसे एक व्यवस्थित दुखान्त नाटक बताकर एक उत्कृष्ट कृति सिद्ध किया है। 'कैटो' में एडीसन ने दुखान्त नाटक के नायक के गुणों का उल्लेख करते हुए 'अपने दुर्भाग्य से सघप करनेवाला सद्गुणी व्यक्ति' कहा है। एडीसन ने कथा की जटिलता और विन्यास की दृष्टि से यूनान और रोम के प्राचीन

१--वसंतफौलड, जजमेण्ट इन लिटरेचर, साहित्य का मूल्यांकन (हिंदी अनुवाद),

रामचंद्र तिवारी पृ० ६६-६८

२--एटकिंस, वही, पृ० १६३-६४

३--एडीसन, इग्लिश क्रिटिकल एसेज (१६, १७ और १८ वां सेचुरीज) फैमरी के आफ राईटिंग, पृ० २६१

दुखान्त नाटको की अपेक्षा प्राधुनिक नाटको को श्रेष्ठ माना है, प्राधुनिक नाटकों को उसने केवल नैतिक शिक्षा की दृष्टि से हीन बताया है।^१

डेनिस के 'काव्य-न्याय' का विरोध

एडोमन का कहना है कि यदि डेनिस के कथनानुसार हमेशा सदाचार की ही विजय होती है तो फिर दुखान्त नाटको में असमजस ही पैदा न हो सकेगा जो कि इन नाटको की जान है। दुखान्त नाटकों का उद्देश्य होना चाहिए कष्टों और भय को उत्प्रेषित करना। सदाचार की विजय भानने से यह कैसे सम्भव होगा? एडोमन ने दुखद अन्त होने के कारण प्राचीन दुखान्त नाटको को अधिक प्रभावशाली बताया है, ये नाटक मयाध जीवन के नजदीक होते हैं।^२

'पेरिडाइस लॉस्ट' की आलोचना

मिल्टन के 'पेरिडाइस लॉस्ट' की एडोमन ने प्रथम बार विस्तृत आलोचना को जो 'स्पेक्टेटर' के प्रतिष्ठित अठारह अंको में प्रकाशित हुई।^३ इस रचना को न्यायसिद्ध प्रतिपादन करते हुए इस अरस्तू के सिद्धांतों के सबया अनुकूल बताया गया है। इस रचना को वास्तु का भाँति एडासन ने भी अपना आलोचना को कथानक, चरित्र मनोभाव और अभिव्यक्ति—इन चार भागों में विभक्त किया। कथानक को यहाँ दोषपूर्ण बताया गया है। नवशास्त्रवाद के सिद्धांतों को आधार मानकर यह आलोचना की गई थी।

समीक्षाशास्त्र को देन

बसफोल्डने 'प्रिंसिपल्स ऑफ क्रिटिसिज्म' में कहा है कि समीक्षा सिद्धांत में कल्पना का समावेश करने के कारण एडोमन की वही स्थान प्राप्त हुआ है जो समीक्षा शास्त्र में थॉरिस्टोटल और लाजाइनस का है। लेकिन जॉर्ज सेंट्सबरी बसफोल्ड के इस मत से सहमत नहीं। उसका कहना है कि एडोमन का यह मौलिक खोज नहीं है। क्या एडासन कल्पना को कविता की कसीटी मानता है? इस प्रश्न का निपेधात्मक उत्तर देते हुए उमने बताया है कि कल्पना के माध्यम में एडोमन ने सामान्यतया कला पर ही जोर दिया है चाहे वह कला गद्य की हो, चाहे कविता की, चाहे चित्रकला की चाहे शिल्पकला की चाहे स्थापत्यकला की अथवा साहित्य की।

१—एटकिंस, वही, पृ० १५८।

२—वही

३—एडोमन, इंग्लिश क्रिटिकल एसेज क्रिटिसिज्म ऑफ पेरिडाइज लॉस्ट, पृ० २४०-६०

जल्दी खिल जाते हैं और जल्दी ही मुरझा भी जाते हैं। अनुकरणकर्ता लेखक, जो कुछ हमारे पास मौजूद था, उसी की कुछ अच्छी सी प्रतिलिपि तयार करके हमें दे देते हैं। वे केवल पुस्तकों की सख्या में ही वृद्धि करते हैं, और जो कुछ कीमती है पान है और प्रतिभा है, वह सामने नहीं आ पाता है। मौलिक लेखक की लेखनी से, जादू की छड़ी की भाँति बजर पड़ी हुई जमीन में से वसंत ऋतु खिल उठती है जब कि अनुकरणकर्ता लेखक पुष्पमालाओं को दूसरी जगह उठाकर रखता है, और इन्हें उठाकर रखने में ये कितनी ही बार विदेशी भूमि में पहुँचकर निर्जीव बन जाती हैं।^१ प्रतिभा को यग ने एक चतुर शिल्पी और विद्या को एक उपकरण माना है—ऐसा उपकरण जो बहुत कीमती जरूर है लेकिन अनिवार्य नहीं है। प्रतिभा बुद्धि से ऐसे ही भिन्न होता है जैसे कोई जादूगर एक अच्छे शिल्पी से, एक अदृश्य उपकरणों द्वारा और दूसरा साधारण उपकरणों के कुशल उपयोग द्वारा अपना काय करता है।^२ प्रतिभा की सदाचरण और विद्या की सदमी से उपमा दी गया है। जहाँ कम से कम सदगुण होते हैं, वहाँ अधिक से अधिक लक्ष्मी का वाम होता है, तथा जहाँ विद्या होती है, वहाँ कम से कम प्रतिभा रहती है। जैसे, बहुत लक्ष्मी के अभाव में सदगुणों से हमें सुख प्राप्त होता है, वैसे ही बिना अधिक विद्या के प्रतिभा के कारण मनुष्य यश का भागी होता है।^३

प्राचीनों का अनुकरण

उन दिनों प्राचीनों और आधुनिकों के सम्बन्ध में वाद विवाद चल रहा था। कुछ लोग प्राचीनों का अनुकरण करने के पक्षपाती थे, कुछ उसके विरोधी थे। यग ने प्राचीनों के अनुकरण का समयन नहीं किया। उसका कहना है कि यदि किसी को प्राचीनों का अनुकरण करना ही तो करे लेकिन यह अनुकरण ठीक ढंग से होना चाहिए। केवल रचना का अनुकरण न करके, रचनाकार का अनुकरण करना चाहिए। जितना ही कम हम सुविख्यात प्राचीन पंडितों का अनुकरण करेंगे उतना ही अधिक हम उनकी बराबरा कर सकेंगे।^४

१—एडवर्ड यग, क्लेवेलस ग्राम और जेनस कम्पोजीशन, पृ० २७३, इंग्लिश क्रिटिकल एसेज (१६, १७ और १८ वॉ से चुरोज), एडमण्ड हो० जोस, लंदन, १९४७

२—वही, पृ० २७६

३—वही, पृ० २८०

४—वही, पृ० २७७

काव्य सृजनोपयोगी यात्रिक नियमों का विरोध

नव्यशास्त्रवाद् के काव्यसृजनोपयोगी नियमों के सम्बन्ध में चर्चा करते हुए यग ने कहा है कि ये नियम स्वाभाविक तथा बिना अध्ययन के उत्पन्न लालित्य विरोधी, तथा कवि की स्वतंत्र अभिव्यक्ति में रुकावट पैदा करनेवाले होते हैं। इन नियमों को लेंगडे की बसाखी कहा गया है जो लेंगडे आदमी को चलने में सहायक होती है, लेकिन वही बसाखी बसवान आदमी को चलने में रुकावट पैदा करता है। यग के कथनानुसार साहित्य सृजन के नियमों का अनुकरण करने के कारण, प्राधुनिक बुद्धिजीवी लेखकों का लेखनशक्ति में ह्रास हो चुका है और इससे प्राचीनों के प्रति केवल हमारा ही पवित्रासा ही सूचित होता है। कविता गद्यजन्य तक के बाह्य होती है उसमें रहस्य अंतर्हित रहता है जिसकी व्याख्या न करके केवल सराहना ही की जा सकती है। ऐसी हालत में यह प्राधुनिक लेखकों पर निभर है कि वे अपने काव्य की स्वतंत्रता की रक्षा करना चाहते हैं या सरल अनुकरण के सुकुमार बंधना में बंधे रहना पसंद करते हैं।^१

प्राचीनों का महत्त्व

लेकिन इसका यह अभिप्राय नहीं कि यग प्राचीनों को कोई महत्त्व नहीं देता। उसने लिखा है, क्या उनका सौंदर्य नक्षत्रों की भांति हम भागवतन नहीं करता? क्या हम उनके दोषों की चट्टानों की भांति नहीं त्याग देते? क्या उनके युगों का निष्पत्ति मानचित्र की भांति हमारा संचालन नहीं करता? और क्या उनकी नाय की पतवार हम उनकी अपेक्षा अधिक सुरक्षित मार्ग पर ले जाकर नहीं छोड़ देती है? ^२ यग को केवल इसी बात की आशंका है कि उनका अनुकरण करने से हम कहीं उनके दाम न बन जायें और उनसे आतंकित न हो उठें। इसलिए वह कहता है 'न तो हम उनका प्रशंसनीय रचनाओं की अपेक्षा ही करने लगे और न उनकी नकल ही करने में लग जायें। हमारी बुद्धि उनका बुद्धि से पीड़ित हो। वे हमें पुष्टिकारक भोजन दत्त हैं, लेकिन वे हमें पुष्ट ही करें, नष्ट न कर डालें। जब हम पकृत हैं तो हमारी कल्पना उनका समशीयता से प्रज्वलित हो उठे, जब हम निखले हैं तो अपना निष्पत्ति निवालते समय वे हमारे विचारों के बाहर हो सके रहें।'^३ प्राधुनिक लेखकों को सम्बोधन करते हुए उसने कहा है "जब वे कोई रचना करते हैं तो प्राचीनों की आत्मा और सुरक्षित का उपयोग करने करनी

१—वही, पृ० २७६-८०, २७६

२—वही, पृ० २७८

३—वही, पृ० २७६-७७

चाहिए, उनकी सामग्री लेकर नहीं।^१ यग अनुकरण सम्बन्धी सिद्धांत में लाजाइनस का ही अनुकरण करता हुआ दिखायी देता है।

यग की पाश्चात्य समीक्षा को देन

साहित्य सृजन को यात्रिक नियमों के बंधन से छुड़ाकर यग प्रतिभा का मुख्यता का प्रतिपादन करता है जिससे कि अनुप्राणित कवि स्वतः स्फूर्त उद्गारों भरने लगे। उसका कहना है कि प्रत्येक युग के साहित्यिकों ने अपना अपना कतव्य निवाहा है, तथा प्राधुनिक कालीन ज्ञान विज्ञान की उन्नति ने मौलिक प्रतिभा के विकास के लिए नया क्षेत्र तैयार कर दिया है। प्राधुनिक काल के प्रतिभाशाली लेखकों में उसने शेक्सपियर, बेकन मिल्टन और यूटन के नामों का उल्लेख किया है। प्राचीनकाल में राजनीतिक और सामाजिक स्वतंत्रता के समय यूनान और रोम के लेखकों की चर्चा की गई है। यात्रिक नियमों का उपेक्षा करके उच्च कोटि के साहित्य का अभ्युदय लीज छोड़कर चलने पर ही हो सकता है।^२ वह लिखता है, “जब कि किसी मौलिक कृति की प्रशंसा दूब होनी चाहिए, निश्चय ही वह निंदा की पात्र होती है।”^३ यग ने काव्य अनुकरण की परम्परा को तोड़कर वाक्य प्रतिभा पर ही जोर दिया है।

रिचार्ड हड (१७२०-१८०८)

हड की रचनाएँ

रिचार्ड हड ने फ्रांस के नव्यशास्त्रवाद के सिद्धान्तों पर डटकर आक्रमण किया। उसकी रचनाओं में ‘क्रिटिकल डिसेंटेशन’ (समीक्षात्मक निबंध, १७५३ में प्रकाशित), ‘मारल एण्ड पॉलिटिकल डायलाग्स’ (नैतिक और राजनयिक संवाद, १७५६ में प्रकाशित) ‘लटस ऑन शिवलरी एंड रोमांस’ (वीरता और प्रेमालापान पर पत्र, १७६२ में प्रकाशित), तथा होरेस और एडीसन की रचनाओं की व्याख्याएँ उल्लेखनीय हैं।

१—वही पृ० २७७

२—वही

३—वही पृ० २८०

४—इंग्लिश क्रिटिकल एसेज (१६वीं, १७वीं और १८वीं सेंचुरीज), एडमण्ड जोस, पृ० ३१२ २५ पर रिचार्ड हड के लटस ऑन शिवलरी एंड रोमांस का छटा, सातवाँ और आठवाँ पत्र प्रकाशित है।

नव्यशास्त्रवाद का खण्डन

‘क्रिटिकल डिसेंटेशन’ में कविता नाटक तथा कविता में अनुकरण की चर्चा करते हुए लेखकों के सम्बन्ध में कहा है कि उन्हें नव्यशास्त्रवाद के सिद्धांतों से चिपक रहने की आवश्यकता नहीं। हज़ ने शब्दों के अर्थप्रयोग को मंदोप समीक्षा का स्रोत कहा है। पहले वह नव्यशास्त्रवादी आलोचकों द्वारा प्रयुक्त ‘प्रकृति’ शब्द को लेता है। कवि को ‘प्रकृति का अनुकरण’ करना चाहिए, यह इन आलोचकों की मौलिक मायता है, और उनके अनुसार प्रकृति का अर्थ है ‘संसार का ज्ञात और अनुभवप्राप्त वाय कलाप’। लेकिन हज़ का कहना है कि कवि का संसार तो अपना निज का संसार होता है, जहाँ सगतिपूर्ण कल्पना की अपेक्षा अनुभव का काम ही अधिक पड़ता है, और जिसमें मौलिक विश्व का अन्तर्भाव होता है जिससे कि उसके काव्य में सब कुछ विस्मयकारी और असाधारण होकर भी कुछ भी अप्राकृतिक नहीं होता।

दूसरी बात यह है कि कविता ‘प्रकृति का अनुकरण’ है—नव्यशास्त्रवादियों का यह सिद्धान्त प्रत्येक कविता के लिए लागू किया जाता है। लेकिन हज़ का कहना है कि जो कविता मानव और उसके मानोभावों का चित्रण करती है, उस कविता का मानव प्रकृति ने नियमों के अनुरूप होना आवश्यक है, जब कि अधिक उदात्त तत्वों से युक्त कविता (उदाहरण के लिए महाकाव्य) के विषय में यह बात नहीं है, क्योंकि इन कविता में कल्पना की ही प्रधानता रहता है। इसका कारण बताते हुए हज़ ने कहा है कि कविता प्रकृति का अनुकरण है—यह सिद्धान्त वस्तुतः नाटक के लिए माय किया गया था। नाटक में जो कुछ हम आँखों के सामने देखते हैं, वह सत्य के समान आभासित होना चाहिए, जब कि महाकाव्य के वर्णन में कल्पना की प्रतिशयना होने से अधिक स्वतंत्रता की आवश्यकता रहती है।^१

हज़ ने कविता को हाँ एक ऐसी रचना माना है जिसका उद्देश्य आनन्द प्रदान करना है तथा पद्यबद्ध कविता से ही आनन्द प्राप्त हो सकता है इसलिए उसने कविता में पद्य की आवश्यकता बताई है। क्या अथवा अनुकृति को उसने कविता की आत्मा और मंत्री को शरीर कहा है।^२

‘गोथिक’ अथवा रोमांटिक कविता

हज़ ने क्लासिकल कविता का अपेक्षा ‘गोथिक’ या रोमांटिक कविता का विशेष महत्व दिया है। क्लासिकल का उल्लेख इसलिए प्रशंसा की है कि वह पढ़ना आसान

१—एडमिंस, पृ. १०, २२१

२—जॉन सैम्युअल, ए. एल. १, आठ इंग्लिश क्रिटिसिज्म, पृ. २६७

या जिसने अपनी रचनाओं को क्लासिकल बघनों से मुक्त रखता ।^१ स्पेंसर और मिस्टन के सम्बन्ध में उसका कहना है कि यद्यपि मूल रूप से उन्हें क्लासिकल परम्परा से ही प्रेरणा प्राप्त हुई थी, फिर भी 'वीरता की गोथिक कहानियों' के सौंदर्य का उन्होंने अनुभव किया । स्पेंसर ने तो जान बूझकर वीरता के युग को चुना जिसमें उसने अपनी रचनाओं में परियों का चित्रण किया । ऐसी हालत में उसको 'फेबरी क्वीन' नाम की कविता की समीक्षा गोथिक शैली के आधार पर ही होनी चाहिए, न कि क्लासिकल शैली पर । मिस्टन के सम्बन्ध में कहा जा सकता है कि उसने 'गोथिक' शैली की अपेक्षा क्लासिकल शैली को अपनाकर प्राचीन रोमांस के रचनात्मक दोषों का निवारण किया । लेकिन यह उसने काफी हिचकिचाहट के बाद किया । अन्ततोगत्वा वह रोमांटिक शैली की ओर ही मार्गपिन हुआ । उसके महाकाव्य में मायर और उसके सरदार उसका प्रिय विषय था लेकिन आगे चलकर उसने उनका परित्याग कर दिया, सम्भवतः इसलिए कि शूरवीरता की कहानियाँ व्यंग्य का शिकार होने लगी थी । फिर भी उसका समस्त कविताओं में वीरतापूर्ण कहानियों के प्रति थोड़ा बहुत पक्षपात दिखायी देता ही है ।^२

हड के अनुसार, कविता को क्लासिकल के रूप में पढ़कर 'गोथिक' या 'रोमांटिक' रूप में पढ़ना चाहिए, और तदनुसार ही उसका निखर किया जाना चाहिए, प्राचीनो के सिद्धांतों के आधार पर नहीं । उदाहरण के लिए, स्पेंसर की 'फेबरी क्वीन' की यदि हम क्लासिकल पद्धति से परीक्षा करें तो उसकी हीनता देखकर हम भारभय में पड़ जायेंगे । लेकिन इसे ही यदि 'गोथिक' पद्धति में जाचा जाय तो इसमें कम मालूम देगा । क्लासिकल शैली में एकता और सादगी अधिक पाए जाती है जब कि 'गोथिक' शैली की एकता और सादगी उसकी प्रकृति के अनुकूल होती है । हड का कहना है कि 'गोथिक' या 'रोमांटिक' कविता का विषय और उसका प्रतिपादन दोनों ही का वीरता सम्बन्धी विचारों के साथ आवश्यक रूप से सम्बन्ध रहता है ।^३

हड की देन

पाश्चात्य समीक्षाशास्त्र को समुन्नत बनाने के लिए देखा जाय तो हड की कोई शान देन नहीं है । फिर भी समीक्षा के क्षेत्र में उसका कितनी ही ऐसी मायताएँ हैं जिनकी अपेक्षा नहीं की जा सकती । उसने नव्यशास्त्रवाद पर प्रहार करते हुए बताया कि रोमांटिक साहित्य की समीक्षा केवल क्लासिकल मानदण्डों के आधार

१—हड, लटस और शिवसरी एण्ड रोमांस स्पेंसर एण्ड मिस्टन पृ० ३१६

२—वही पृ० ३१७-१८

३—वही, पृ० ३१६ २०

पर ही नहीं की जाती चाहिए। यद्यपि इसकी वर्षा पूर्वकामीन समीक्षकों ने की है, लेकिन इतने विश्वासपूर्वक नहीं। कविता के गूढ़ और कार्य की एकता के ऊपर चलने जोर दिया। फिर समीक्षाशास्त्र सम्बन्धी सम्भावना जो इस तथे अनिश्चित थी, उमने उठे स्पष्ट किया। प्राचीन काल के प्रणि रचि को जागृत कर साहित्य-जगत् में ऐतिहासिक भावना को महत्वपूर्ण बताते हुए उमने प्राचीन साहित्य के गरी मूल्यांकन के लिए तत्कालीन परिस्थितियों का अध्ययन आवश्यक माना।

एलेफजैण्डर पोप (१६८८-१७४४)

अंग्रेजी साहित्य का ब्यालो

पोप युग अंग्रेजी-साहित्य का स्वर्णकाल था। पोप को अंग्रेजी-साहित्य का ब्यालो कहा जाता है, इसलिए से वह विषय रूप में प्रभावित था। १७११ में पोप ने कुल २३ वर्ष की अवस्था में ऐसे ग्रॉन क्रिटिसिज्म (आलोचना पर निबन्ध) की छन्दोबद्ध (दोहा-छंद में) रचना की, जिससे होरेस और ब्यालो के ढंग पर काव्य सिद्धान्तों की विवेचना की गयी। यह काल होरेस, विदा (Vida, १४८०-१५४६) ब्यालो शेफील्ड, रोककामन (Roscommon, १६३३-८५) और ग्रानविले (Granville, १५१७-८६) का ही निषेध नहीं था बल्कि मरिस्टोडल सिसरो, दियोनिसीयस क्विण्टीलियन और सांजाइनस के गम्भीर अध्ययन का भी परिणाम था।

काव्य-सिद्धान्तों का विवरण-अन्य

वस्तुतः ऐसे ग्रॉन क्रिटिसिज्म में किसी विषय का त्रययद्ध व्यवस्थित विवेचन नहीं है, काव्य-समीक्षा ने स्फुट विचार यहाँ बड़े आकर्षक ढंग से व्यक्त किये गये हैं। जोसफ एबीसन की भांति पोप का प्रयत्न रहा है सामान्य रूप से समीक्षा की प्रणाली और मानदण्डों को समुन्नत बनाना, यद्यपि उसकी उक्त रचना के अध्ययन से यही प्रतीत होता है कि समीक्षागत दोषों को दूर करने में ही उसकी दितकस्ती अधिन रही। फिर भी ऐसे ग्रॉन क्रिटिसिज्म को पोप ने काव्य सिद्धान्तों का महत्त्व पूर्ण विवरण प्रथम माना जाता है जिसमें नव्यशास्त्रवादी सिद्धान्तों का समर्थन किया गया है।

समीक्षा सम्बन्धी विवरण

पोप का काव्यात्मक निबन्ध तीन भागों में विभक्त है। सबसे प्रथम समीक्षाकला के नियमों का प्रतिपादन है। 'निबन्ध' के प्रारम्भ में कहा गया है कि जैसे सदोष

का-परचन एक महान् दोष समझा जाता है वैसे ही सद्योप का यपरीक्षण भी दोष है, एक में हमारे धर्म की परीक्षा है, दूसरे में हम अपनी बुद्धि को भ्रम में डालते हैं।^१ तत्कालीन साहित्यकार काव्य के प्रति सुरक्षि पर जोर देते थे, लेकिन पोप का कथन है कि सच्ची प्रतिभा की भाँति सच्ची सुरक्षि भी किसी विरले ही समीक्षक में देखी जाती है।^२ हो सकता है कि कुछ समीक्षकों का आविर्भाव सुरक्षि को लेकर ही हुआ हो, लेकिन जैसे वेढग रंग भरने से कोई चित्र बिगड़ जाता है, वैसे ही नकसी पान से सुरक्षि बिगड़ जाती है।^३ पोप की मायता के अनुसार, प्रकृति का अनुकरण करने से ही समीक्षात्मक नियम पर पहुँचा जा सकता है और तभी कला की परीक्षा हो सकती है। यह प्रकृति दबि शक्ति से सम्पन्न है तथा सबको जीवन शक्ति और सौंदर्य प्रदान करती है।^४ प्राचीन लेखकों द्वारा निर्धारित कायनियमों के अध्ययन पर जोर देते हुए पोप ने कहा है कि समीक्षक को प्राचीनों के चरित्र, उनकी कहानी, कहानी का विषय, पुस्तक के प्रत्येक पृष्ठ का प्रयोजन तथा धर्म, देश और युगीन प्रतिभा का पान आवश्यक है। इसके बिना वितण्डा कोई भले ही कर ले, आलोचना तक नहीं पहुँच सकता। उसने आलोचकों से होमर की कृतियों का अवगाहन करते हुए दिन में उनका अध्ययन और रात्रि के समय उनके चिंतन का आदेश दिया है।^५ प्रकृति के अनुकरण करने और होमर के अनुकरण करने को पोप ने एक ही माना है।^६ यह लिखता है 'कविता देवी के अवश को एड समाने की अपेक्षा उसका भाग निर्देशन करना अधिक अपेक्षित है उसके आवेश पर अकुश लगाना चाहिये, न कि उसके वेग को बढ़ाना। अय अख्ये घोडों की भाँति यह उड़न घोडा भी अपनी सच्ची प्रतिभा तभी दिखसाता है जब इसकी छाल को नियंत्रित रखता जाय। प्राचीन काल में जिन नियमों की खोज की गई थी, वे कल्पित नियम नहीं थे—वे सब भी प्रकृति के समान हैं यद्यपि यह प्रकृति का व्यवस्थित रूप है। स्वतंत्रता की भाँति प्रकृति पर भी उही नियमों का बधन रहता है जिन्हें पहले स्वयं उसी ने बनाया था। अतएव प्राचीन नियमों का उचित सम्मान करना सीखो, उनका अनुकरण करना ही प्रकृति का अनुकरण करना है।'^७ इन विचारों से नव्यशास्त्रवाद के सिद्धान्तों का समर्थन ही होता है।

१—ऐन एसे आन क्विटिस्म' १, पवित्र १४, जॉन डरटन कोलिस सदन, १८६६

२—वहाँ, १ ११ १२

३—वही, १, २४ २५

४—वही, १, ६८ ७३

५—वही १ ११६ २५

६—वही, १, १३५

७—हडसनन इण्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ सिटरेचर का हिंदी अनुवाद पृ० १३१

लेकिन फिर भी पोप को नव्यशास्त्रवाद के सिद्धांतों का प्रतिनिधि नहीं कहा जा सकता। होमर में वह कवि वे हैं तब का 'श्रद्धा' अथवा काव्यसृजन के नियमों के अनुकरण पर जोर नहीं देता उसके 'काव्य चमत्कार' और कल्पनाविभव का ही मुख्य ठहराता है।^१ अपने 'निबन्ध' में उसने स्पष्ट कहा है कि अपने निश्चित मान दण्डों के माथ केवल नियमों का अनुसरण करना ही पर्याप्त नहीं, बल्कि समाक्षा-सम्बन्धी नियम तक पहुँचने में कवि के प्रयोजन और उसके वातावरण का ध्यान रखना अत्यन्त आवश्यक है।^२ प्रत्येक रचना का उसी भावना से अध्ययन करना चाहिए जिस भावना से वह लिखी गयी है—कवि की रचना का आलोचन अध्ययन आवश्यक है केवल इधर उधर से कतिपय भ्रम पढ़कर दोष निकालना उचित नहीं।^३ वैसे भी प्राचीन नियमों के अनुकरण की बात पीछे रह जाती है। इसके अलावा, पोप के अनुसार, काव्य में कितनी ही बार ऐसे माधुर्य का विवेचन मिलता है जिसके लिए काव्यसृजन के नियम कायकारी नहीं हो सकते, कोई भ्रम त कुशल कवि ही इस तरह का विवेचन कर सकता है।^४

समीक्षकों के गुण होप

समीक्षात्मक नियम पर पहुँचने में बाधक अनेक कारणों का यहाँ उल्लेख है। कितनी ही बार अहंकार के बन्दीभूत होकर हम उचित नियम देने में असमर्थ रहते हैं।^५ पोप का कहना है कि समीक्षक को निष्पक्ष रहना चाहिए और इसके लिए उसे अपना भी विश्वास न करना चाहिए—अपने दावों की ओर उसे ध्यान देना चाहिए, तथा नियम पर पहुँचने के लिए मित्र और शत्रु दोनों का ही उचित उपयोग करना चाहिए।^६ अक्षरचरे ज्ञान को पोप ने बहुत खतरनाक कहा है, इसलिए समीक्षक धन के लिए गहरे पैठकर अमृतपान करने की आवश्यकता है क्योंकि छिछली घूँट हमें उन्मत्त बना देती है।^७

पोप ने लिखा है कि बहुत से समीक्षक अकुशल चित्रकार की भाँति, कला के अभाव में बारंबार अंधा और अपनी तुल्यबंदी की सहायता से ही प्रकृति और जीवन-मोक्ष का निरूपण करना चाहते हैं, लेकिन यह ऐसी ही बात है जैसे कोई आसुरी और हीरे जवाहरात धारण कर अपनी असतियत छिपाना चाहे।^८ ये लोग भाषा शैली के सम्बन्ध में आवश्यकता से अधिक सावधानी बरतते हैं, जैसे कि

१—एटर्निस, यही पृ० १६७

२—यही पृ० १६८

३—ऐन ऐसे आन क्रिटिसिज्म २, २३३ ३५

४—यही १ १४४-४५

५—यही २, २०४

६—यही २, २१३ १४

७—यही, २, २१५ १८

८—यही, २, २६३ ६६

भाजकल के नर नारी अपनी पोशाक और वेपथूपा से अपना मूल्य आकना चाहते हैं ।^१

कुछ समीक्षक विदेशी लेखकों से घृणा करते हैं, कुछ स्वदेशियों से, कुछ केवल प्राचीनों का और कुछ केवल आधुनिकों को ही महत्त्व देते हैं । इस प्रकार हर कोई अपने धार्मिक विश्वास की भाँति काव्य वैदग्ध्य को एक सम्प्रदाय में सीमित मानता है ।^२ कुछ लोग अपनी निज की सम्मति नहीं देते, जनसाधारण में प्रचलित मान्यता को ही ग्रहण कर लेते हैं ।^३ कुछ केवल लेखक का नाम देखकर ही उसकी प्रशंसा करने लगते हैं उसकी रचना से उन्हें प्रयोजन नहीं होता ।^४ कुछ लोगों का स्वभाव होता है कि रात को वे जिस बात की निन्दा करते हैं, सबेरे उसी की प्रशंसा करने लगते हैं, और जो उनकी अतिम सम्मति होती है उसे ठीक समझते हैं ।^५ कितनी ही बार समीक्षक अपना कठव्य चूक कर भारमग्न और दूसरी से ईर्ष्या करने लगता है ।^६ परिणाम यह होता है कि जैसे पीलिया के रोगी को सब कुछ पीला-ही पीला दिखायी देता है, उसी प्रकार ऐसे समीक्षक को सब जगह दोष ही दोष दृष्टिगम होने लगते हैं ।^७ इसलिए पोप का कथन है कि समीक्षक को चाहिए कि न वह किमी का पक्षपात करे और न किमी से घृणा करे । उसे ऐसा कोई आग्रह न होना चाहिए कि वह अपनी ही बात को भास्य मूढ़कर ठीक मानता चला जाय । उसे विद्वान्, अभिजात और निष्कपट होना चाहिए, उसे विनम्र होना चाहिए और साय हो निर्भीक भी । उममें इतना साहस होना चाहिए कि निशंक हाकर वह अपने मित्र के अवगुणों और अपने शत्रुओं के गुणों का प्रदर्शन कर सके । उसे पुस्तकीय तथा मानव-स्वभाव का ज्ञान होना चाहिए । पोप का कथन है कि इस प्रकार के महान समीक्षक एवँस और रोम में पदा हुए हैं ।^८ अतः म पोप ने सोच-विचार कर भली भाँति काव्य रचना करने को ही प्रकृति की उत्कृष्टता बताया है, जो वाग्देवी के नियम हैं ।^९

पोप की अन्य रचनाएँ

पोप का अग्र रचनाओं में 'प्रीफ़ेस टू शेक्सपियर' (शेक्सपियर की भूमिका), 'माट ऑफ़ सिंकिंग' (डूबने की कला), और होरेस की पत्र शैली पर लिखी हुई 'एपिस्टल टू आगस्टस' (अगस्टस को पत्र) उल्लेखनीय हैं । पाँच वष की कठिन

१—यही, २, ३०५ ७

२—यही, २, ३०४ ७

३—यही २, ४०८ ६

४—यही, २ ४१२-१३

५—यही, २ ४३० ३१

६—यही, २, ५१६

७—यही, २, ५५६

८—यही ३, ६३३-४४

९—यही ३ ७२३-२४

साधना के पश्चात् पोप होरेस की 'इलियड का अनुवाद करने में सफल हुए थे। इस अनुवाद की भूमिका में भी समीक्षा सम्बन्धी सामग्री उपलब्ध है। सन् १७१२ में पोप ने 'द रेफ्रॉफ़ ऑफ़ लॉक' (केश का अपहरण) नामक एक व्यंग्य काव्य लिखा जिसके कारण पोप को काफी ख्याति प्राप्त हुई, अग्रेजी साहित्य में अपने ढंग की यह सर्वश्रेष्ठ रचना है। एरेबला फमर अपने दो घुघरासे केशों के कारण सुन्दरी के रूप में प्रसिद्ध थी। एक दिन एरेबला चाय पी रही थी कि लॉड पीटर ने मौका पाकर उसके एक केश को चुपके से अपनी कची से कतर लिया। इस घटना को लेकर एरेबला और लॉड पीटर के परिवार के लोगों में काफी द्वन्द्व मचा। लॉड पीटर ने पोप से अनुरोध किया कि अपनी व्यंग्यात्मक शैली में इस विषय पर कुछ लिखकर वह इस विवाद को शांत करे। इसपर पोप ने अपनी व्यंग्य और हास्यात्मक शैली में इस कविता की रचना की थी। अपने जीवन के अंतिम वर्षों में पोप का झुकाव व्यंग्य की ओर अधिक हुआ जिसके फलस्वरूप १७२८ में उसके 'इनसाएड' का चार भाग प्रकाशित हुए, इनमें लेखक ने समकालीन कवियों पर तीखे प्रहार किए। 'द ऐसे ग्रान् मैन्' पोप की अंतिम रचना है। यह एक दाशनिक काव्य है जिसमें कतिपय लेखकों के विचारों का काव्यशैली में प्रतिपादन किया गया है।

अग्रेजी समीक्षा में पोप का स्थान

एलकजैण्डर पोप का नाम अपने समय के प्रमुख समीक्षकों में गिना जाता है। कुछ लोगों का कहना है कि पोप के समीक्षा सम्बन्धी सिद्धान्तों में मौलिकता का प्रभाव है, आलोचना पर लिखा हुआ उनका निबंध सप्रदायक है जो अब अपना महत्त्व खो चुका है। इसके विपरीत सेमुअल जानसन ने पोप की इस कृति का महत्तम कृति बताया है जो उसे प्रथम श्रेणी के आलोचकों की पंक्ति में रख देती है। जो कुछ भी हो पोप की उक्त रचना में यद्यपि तीव्र प्रेरणा और सहज अनुभूति की कमी प्रतीत होता है फिर भी यह कहना पड़ेगा कि पोप के सिद्धान्त उसका पांडी के साहित्यकारों के लिए नमूना है। उक्त निबंध में कुछ महत्त्वपूर्ण तथ्य ऐसे हैं जिनका समावेश नव्यशास्त्रवाद के सिद्धान्तों में नहीं होता। इसलिए आधुनिक पाठकों के लिए उनका मूल्य केवल ऐतिहासिक मूल्य से कुछ अधिक है। समझना चाहिए। हडसन ने पोप के गुण-दोषों को क्लासिकल धारा के गुण-दोष बताते हुए उसका वाक्यानुय की प्रशंसा की है। उनके अनुसार अपनी सीमाओं के भीतर वह आश्चर्यजनक रूप से एक पतुर एवं निपुण साहित्य शिल्पी था, तथा सुव्यवस्थित सुगम एवं अथर्वपरीत्य और छोटे छोटे परन्तु गंभीर अथ में पूर्ण वाक्यगमन शक्ती—जो क्लासिकल कविता का आन्तर्भाव—उन्होंने हाथों धुलना को प्राप्त हुई थी। क्लासिकल दोहा छंद का उने सर्वोत्कृष्ट धार्मिकारी लेखक माना गया है।

सेमुअल जॉन्सन (१७०६-८४)

युग के साहित्यिक डिक्टेटर

अंग्रेजी साहित्य में अठारहवीं शताब्दी अनेक दृष्टियों से महत्वपूर्ण मानी जाती है। जो नव्यशास्त्रवाद साहित्यिक सिद्धान्त के रूप में फ्रांस में आविर्भूत हुआ और इंग्लैंड में पनपा, उसे इस युग में चुनौती दी जा रही थी। कोई भी प्रमुख आलोचक नव्यशास्त्रवादियों के सिद्धान्त को पूर्ण रूप से स्वीकार करने के लिए तैयार नहीं था। एडिसन और पोप आदि आलोचकों की साहित्यिक मायताओं में व्यापक मनोवृत्ति का ही परिचय देखने में आता है। ऐसे समय डाक्टर जॉन्सन ने पाश्चात्य समीक्षाशास्त्र को एक नयी दिशा प्रदान की जिससे वे अपने युग के साहित्यिक डिक्टेटर कहे जाने लगे। जॉन्सन शास्त्रवाद के प्रबल समर्थक होने के कारण साहित्यिक क्षेत्र में प्राचीन परम्परागत परिपाटियों को स्वीकार करते थे।

जॉन्सन की कृतियों में समीक्षात्मक विवेचन

जॉन्सन की विविध कृतियों से उनके समीक्षात्मक सिद्धान्तों का पता लगता है। जेम्स ब्रासवेल (१७४०-६५) के जॉन्सन के जीवनचरित में उनके समीक्षात्मक विवेचनों और प्रासंगिक निष्कर्षों का ध्यौरा दिया है। सन् १७३४ में लिखित 'द जैटलमैन्स मैगज़िन' (एक सम्म पुरुष की पत्रिका) में प्राचीन और अर्वाचीन लेखकों के सम्बन्ध में समीक्षात्मक विवेचन प्रस्तुत है। जॉन्सन के बहुसंख्यक साहित्यिक निबन्ध 'रैम्बलर' (१७५०-५२) और 'आइडलर' (१७५८-६०) नामक पत्रों में प्रकाशित हुए। इन पत्रों को एडिसन के 'स्वैकटेटर' की परम्परा के ही पोषक समझना चाहिए। इनमें प्रकाशित छोटे छोटे निबन्ध जनता को सम्य और शिक्षित बनाने में सहायक हुए। 'रेसिलास' (१७५६) में जॉन्सन ने कविता पर निबन्ध लिखा तथा 'द लाइटन भाँफ द पोएट्स' (कवियों का जीवन) में ड्राइडन, एडिसन, पोप आदि कवियों की रचनाओं के मूल्यांकन के साथ उनका जीवनचरित लिपिबद्ध किया गया। जॉन्सन ने शेक्सपियर के नाटकों की मौलिक भूमिकाएँ लिखी जिनसे जॉन्सन के स्वतन्त्र चिन्तन का पता लगता है।

समीक्षात्मक मानदण्डों को समुन्नत बनाने का यत्न

जॉन्सन तत्कालीन समीक्षात्मक मानदण्डों और प्रणालियों को उन्नत बनाना चाहते थे जिससे कि साहित्य के मूल्य का सही अंकन किया जा सके। जोसेफ एडिसन ने समाक्षा के क्षेत्र में अधिक स्वल्प साहित्यिक रुचि का समयन किया और एलेक्जेंडर पोप ने पूवगामी साहित्यिकों के सिद्धान्तों की ओर समीक्षकों का ध्यान आकर्षित किया। ऐसी हालत में जॉन्सन ने साहित्यिक समीक्षा को एक नया ही रूप दिया।

उत्तरे प्रपन्नित समीक्षा के दोनों का शिखरों करते हुए गमना के कुछ गुणित्व
मिताओं की ओर साहित्यिकों का ध्यान आकर्षित। इन सम्बन्ध में उक्त समीक्षाओं
में समय-समय पर जीम्मा के प्रोफ. चम्पोजितरक प्रकाश व्यापक लेख
प्रकाशित हुए।

सामयिक आलोचना पर ध्यान

जीम्मा का कथन है कि समीक्षा व चम्पोजित से मध्य को महत्त्वपूर्ण स्थान
मिलता है और वह छोटे ही ध्ये से दुःख हो जाता है।^१ अपने इन कथन के समर्थन
में जीम्मा ने द्वि-मिनिम का व्यापक विवरण प्रस्तुत किया है जो एक मध्य
बनानेवाले व यहाँ काम सीता करता था, लेकिन अंत में वह एक समीक्षा का
गया। यह नाट्यपूर्ण के पास काफ़ीगुणों में जाता और यहाँ प्रतिदिन आध्यात्मिक स्थान
पूवक साक्षात्कारों के 'भावना, एकाग्रता, दुःख घटना' आदि तथ्यों को गुणा। जब वह
नगर में सीटता तो 'कला का मुख्य प्रयोजन प्रकृति का अनुकरण करना है', आदि
लेख की प्रतीक्षा नहीं की जाती, क्योंकि उसे निर्णयशक्ति बढ़ती है जैसे प्रतिभा
नष्ट होती जाती है', 'महान् कला उठे रहते हैं जो किसी मोड़ों की प्रति किसी
पीछे को अपने अंदर सीता लेती है', तथा होरेण के अनुसार किसी भी साहित्यिक
रचना को भी वय तक डाले रखना चाहिए—आदि आदि विषयों का प्रतिपादन
करता। फिर वह लेखनविषय, जीम्मा, स्वतंत्र, तिथि आदि के गुण दोष बताता
हुआ उनका चरित्रचित्रण करता। इस प्रकार अपनी योग्यता व विश्वास पैदा हो
जाने पर वह नाट्य कविता व सम्बन्ध में बर्चा करता शुरू कर देता और यह वह
सोचकर आश्चर्यचकित रह जाता कि वह हास्यप्रधान प्रतिभा नहीं बल्कि गंदी जो
हमारे पूर्वजों को धार्मिकधृति और हास्य प्रदान करती थी। धीरे-धीरे उसका गणना
प्रख्यात आलोचकों में की जाने लगी और वह काफ़ीगुणों में समय-मात्र करनेवाले
दल का नेता बन गया। उसे रिहर्सलों में प्रवेश मिलने लगा, और यदि लोग उसे
सुखद विचारों के कारण उसके प्रति इतनी ध्यान करने लगे। द्वि-मिनिम ने
समीक्षा की अकादमी स्थापित की जहाँ प्रकाशन के पुष्प प्रत्येक कल्पनात्मक रचना
पढ़ी जाने लगी। मिनिम का कहना था कि इस संस्था के माध्यम से सारे यूरोप में
अंग्रेजी साहित्य का प्रचार हो जायगा और इससे दुनिया भर के लोग सदन में
साहित्य की शिक्षा प्राप्त करने आया करेंगे। अब वह ऐसे अनेक प्रिय विशेषणों का
प्रयोग करने लगा जिनके अर्थ से वह अनभिज्ञ था। ये विशेषण उन पुस्तकों में प्रयुक्त
थे जिन्हें या तो उसने पढ़ी नहीं थी या वे उसकी समझ के बाहर थीं। जब कोई
विद्यार्थी उसके पास विद्याध्ययन के लिए आया जाता तो वह अत्यंत प्रसन्न होता और

लेखी बघारने लगता। वह विद्यार्थी को समझता कि प्रत्येक व्यक्ति प्रतिभाशाली होता है तथा सिसरा कभी कवि नहीं कहा जा सकता।^१

प्रचलित समीक्षापद्धतियों की आलोचना

जॉनसन केवल सामयिक आलोचना पर व्यय्य करके ही छुट्टी नहीं पा लेता, वह तत्कालीन प्रचलित समीक्षा पद्धतियों की भी आलोचना करता है। कुछ लोग रचि को काव्यसमीक्षा में मुख्य माते हुए उसे सौंदर्य-तत्त्व वा कारण मानते हैं, लेकिन जॉन्सन ने इस भावता का विरोध किया। उसका कथन है कि सौंदर्य को साहित्य के मूल्यांकन की कसौटी नहीं माना जा सकता, क्योंकि सौंदर्य 'बड़ा अस्पष्ट और अनिश्चित है, भिन्न भिन्न लोग उसे भिन्न भिन्न रूप में स्वीकार करते हैं तथा देश और काल की अपेक्षा उसमें भिन्नता दिखायी देती है।' तथा, 'सौंदर्य का भव तक यही भय समझा जाता रहा जो हमें भानव प्रदान करे। लेकिन यह हम नहीं जानते कि वह भानव प्रदान क्यों करे।' बुरार्ड की भांति सौंदर्य को भी जॉन्सन ने एक रहस्य माना है जो एक ऐसी समस्या है जिसका कोई समाधान नहीं है। जॉन्सन के अनुसार, जैसे बुरार्ड 'किसी अपवित्र कल्पना को प्रोत्साहित करती है भयवा व्यय की जिज्ञासा को प्रेरित करी है, उसा प्रकार साहित्य जगत में जब कोई समीक्षक अपनी रचि के अनुसार निणय देता है तो वह अमुक विचारों के लिये अपने और दूसरों पर शब्दों को सादर समझता है कि वह प्रगति कर रहा है, लेकिन देखा जाय तो वह गोलाकार ही घूमता रहता है।'^२

किसी रचना को बिना अच्छी तरह पढ़े, उसपर समीक्षात्मक निणय देने का भी जॉन्सन ने विरोध किया है। उसने रेपिन के सम्बन्ध में कहा है कि जिन पुस्तकों की उसने अनुकूल या प्रतिकूल आलोचना की है, उन्हें शायद ही उसने पढ़ा हो। इसके सिवाय, समीक्षकों में और भी अनेक तरह के मतग्रह होते हैं, उदाहरण के लिए अपनी देशभक्ति के कारण कुछ लोग बर्जिल को अधिक पसन्द करते हैं कुछ होमर को। कुछ समीक्षक जीवित लेखकों के प्रति पक्षपात करते हैं। फिर, कुछ लोग खुदबीनी समीक्षा से और कुछ दूसरीनी समीक्षा से साहित्य का मूल्यांकन करते हैं। खुदबीनी समीक्षा से मूल्यांकन करनेवाले समीक्षक लेखक को छोटी छोटी त्रुटियों को बड़ा-बड़ाकर दिखाते हैं। ऐसी हालत में किसी रचना का प्रभावोत्पादक गठन उसकी सामान्य आत्मा और अवयवों की संगति आदि विशेषताओं से वे धचित रह जाते हैं। दूसरीनी समीक्षक दूसरे अन्त पर पहुँचकर, जिसे दूसरे लोग नहीं देख सकते, उसे स्पष्टतया देख लेते हैं और जो सबको दिखायी देता है उसे वे देख नहीं पाते। किसी

१—द आइडलर ६०, ६१

२—एटकिंस, वही, पृ० २७२

रचना के प्रारम्भ वाक्य में उन्हें कुछ गुड़ घस, कुछ दुराचयी संकेत घसवा कोई मार्मिक अनुकरण दिखायी पड़ता है जबकि उसमें और किसी को इन प्रकार की भारावा नहीं होती। ऐसे समीक्षक बर्रासार्थी की दुनिया में उठते हुए मर्षों के कात्पनिक चर्यों में मोहविभोद किया करते हैं।^१

आलोचक का कर्तव्य

जॉन्सन का कथन है कि 'अज्ञानजन्य अध्ययन, मन की उड़ानों और नियमों की निरंकुशता' से साहित्यिक समीक्षाओं को दूर रखा गया और बौद्धिक आघातों पर साहित्य का मूल्यांकन करना, यह आलोचकों का कर्तव्य है। उसे चाहिए कि वह विवेक के आलोक में किसी रचना को देखे, न उसका प्रशंसा करे और न निन्दा।^२

साहित्य का मूल्यांकन

आगे चलकर ब्यालो और लांजाहाम को प्रमाण मानते हुए जॉन्सन ने लिखा है कि जो कृतियाँ समय की बगोटी पर खरी उतरी हैं, वे हम भाग्य हैं, क्योंकि 'यदि कोई कृति बहुत समय तक लगातार मोक्षप्रिय रही है तो वह हमारी योग्यता के उपयुक्त है और प्रकृति के अनुकूल है।' उसका कथन है कि जो प्रकृति का साधनाती पूर्वक अध्ययन करके उनका भलीभाँति वर्णन करने में सक्षम है, उनकी कृतियाँ से एक ऐसे साहित्य का निर्माण हो जाता है जिससे लेखक को दीपकालीन यश की प्राप्ति होती है।^३ किसी रचना का सही मूल्यांकन करने के लिए ऐतिहासिक दृष्टि को सामने रखकर भी उसका अध्ययन करना जरूरी है। इससे लिए समीक्षक को चाहिए कि वह लेखक के युग में प्रवेश करके यह जाने कि उस समय की क्या माँग थी और कौन से साधनों से उसे पूरा किया जाता था।^४

पश्चात्य समीक्षाशास्त्र में बुद्धिवाद का प्रवेश

इससे पता चलता है कि रचना के कुछ निश्चित नियमों पर आधारित नव्य शास्त्रवाद का जॉन्सन ने समर्थन नहीं किया। जैसे हम देख आये हैं नव्यशास्त्रवाद के सिद्धांत में प्राचीनों के अनुकरण को मुख्य मानकर उनके द्वारा निर्धारित नियमों का अनुकरण करने पर जोर दिया गया था, और जॉन्सन ने साहित्य सृजन के इन कठोर नियमों को स्वीकार नहीं किया। इससे पश्चात्य समीक्षाशास्त्र में अधिक बुद्धिवाद और प्रबुद्धता का ही समावेश हुआ।

१—एटकिस वही पृ० २७२ ७३

२—वही, पृ० २७३ ७४

३—वही, पृ० २७४

४—वही

काव्यसृजन में मौलिकता का महत्त्व

जहाँ तक ज्ञान का सम्बन्ध है, जॉन्सन ने प्राचीन साहित्यिकों के पदचिह्नों का अनुकरण करने को श्रेयस्कर कहा है, लेकिन कला के क्षेत्र में इस बात को वह स्वीकार नहीं करता। वह प्राचीनों की महत्ता स्वीकार करता है तथा परंपरा और सामान्य स्वीकृति पर आधारित युक्तियों को महत्त्वपूर्ण मानता है लेकिन साहित्य को उसने प्राचीनों का अनुकरण स्वीकार नहीं किया। उसका कहना है कि साहित्य में अनगिनत सम्भावनाएँ रहती हैं—सहस्रों विराम स्थल रहते हैं जिनकी खोज यौन सभी नहीं हुई, सहस्रो पुष्प रहते हैं जिन्हें सभी तोड़ा नहीं गया, सहस्रों करने बहते हैं जो सभी खाली नहीं हुए, तथा कितनी ही कल्पनाओं का मिश्रण रहता है जो सभी तक अनदेखा है। इसके विपरीत, अनुकरणकर्ता पिटी पिटाई लोक पर ही चलता है और सारी शक्ति व्यय करने के बाद वह कतिपय पुष्पों को ही प्राप्त कर सकता है।^१ अनुकरण से कोई कभी महाद नहीं बन सकता इसके लिए मौलिकता की आवश्यकता है। 'ईम्बल' में वह लिखता है, "मनुष्य जाति के सम्मान के लिए जो भी आशाएँ हो, उनके गठन अथवा कार्यान्विति में मौलिकता अग्रिम होनी चाहिए या तो जो सत्य सभी तक अज्ञात थे उनका पता लगना चाहिए, अथवा जो बात हैं उन्हें सशक्त प्रमाणों अधिक स्पष्ट पद्धतियों तथा अधिक उज्ज्वल उदाहरणों के साथ प्रस्तुत किया जाना चाहिए"^२ जॉन्सन की मान्यता है कि नागरिक कानूनों का परिभाषाओं को भाति कला सृजन को नियमों में नहीं बाधा जा सकता, विशेषकर कला के लिए महत्त्वपूर्ण समझी जानेवाली 'कल्पना' तो एक ऐसी नियमवाह्य शक्ति है जो किसी भी सीमा या नियमों के परे है।^३

नवशास्त्रवाद के विरुद्ध यही जॉन्सन का मुख्य दलील है कि इस वाद के नियम किसी निश्चित सिद्धांत अथवा वस्तुओं की स्वामाविष्य और स्थिर व्यवस्था पर आधारित नहीं हैं। "वे व्यवस्थापकों के मनमाने आदेश हैं जो अपने आपमें स्वयं प्रमाण हैं जो नये प्रयोगों का निषेध करते हैं और जो कल्पना के किसी साहित्यिक कार्य को करने पर नियंत्रण लगाते हैं।"^४ तात्पर्य यह कि जॉन्सन ने नवशास्त्रवाद के नियमों को बदलती हुई आधारशिला पर स्थापित बताते हुए उनका सम्बन्ध पूर्व निर्दिष्ट नियमों से न जोड़कर अपरिवर्तनीय प्रकृति या तक के साथ जोड़ा है जिससे कि साहित्य के मनोवैज्ञानिक अध्ययन की ओर हमारी रुचि आगृत हो सके।^५

१—वही, पृ० २७५

२—वही, पृ० २७६

३—वही

४—वही, पृ० २७७

५—वही

साहित्य का आधार प्रकृति

जॉन्सन ने केवल नव्यशास्त्रवाजियों के सिद्धान्तों का ही विरोध नहीं किया, उसने साहित्य की प्रकृति पर आधारित बताते हुए एक नवीन दिशा की ओर भी संकेत किया। दरअसल उन दिनों प्रकृति के नियम, सांख्य और बौद्धिक नियम होने के कारण स्थिर और निश्चित समझे जाते थे, इसलिए उन्हीं परस्पर विरोधी विचारों के युग में तत्कालीन धार्मिक, दार्शनिक, राजनितिक और कुछ भगवत् साहित्यिक क्षेत्रों को भी प्रभावित किया था। ऐसी दशा में जॉन्सन ने अपने समीक्षात्मक सिद्धान्तों की प्रकृति में दिखायी देनेवाले नम व्यवस्था, अनुपात, मौलिक और स्वाभाविकता आदि गुणों पर आधारित किया जो गुण बुद्धिवादी व्यक्ति को सन्तुष्ट कर सकते हैं।^१

काव्य की परिभाषा

जॉन्सन ने काव्य को एक ऐसी कला माना है जो ज्ञान-द और सत्य का समिश्रण करे। काव्य प्रभिव्यक्ति के लिए उसने स्पष्टता और सरलता पर जोर दिया है। जॉन्सन के अनुसार, सरल कविता यह है जिसमें भाषा पर जोर जबदस्ती किये बिना स्वाभाविक रूप में विचार व्यक्त किये जा सकें। काव्य में अलंकारों का प्रयोग को उसने उत्तम स्वीकार नहीं किया, जो अलंकार ड्राइडन के युग से संचित किये जा रहे थे।^२ इस सम्बन्ध में उसने लिखा है 'नान सौंदर्य युक्त कतिपय दोहों का रचना करने की अपेक्षा विशेषणों से परिपूर्ण, अलंकारों से सुशोभित और विपर्यायों से युक्त एक पुस्तक लिख डालना कम कठिन है इसमें सावधानी और बौद्धिकता की आवश्यकता होती है।'^३ जॉन्सन ने किसी नयी वस्तु के आविष्कार करने की कविता का तत्त्व बताया है जिससे निःअप्रत्याशित आश्चर्य और ज्ञान-द की उपलब्धि होती हो।^४

जॉन्सन की समीक्षाशास्त्र की देन

जॉन्सन पोप के बाद आनेवाले तीस वर्षों के काल (१७४०-१७७०) के प्रतिनिधि साहित्यकार माने जाते हैं। उन्होंने अपने ज्ञान और व्यक्तित्व में अपने समकालीन साहित्यकारों को प्रभावित किया। इस समय एक ओर पोप के युग के शास्त्रवाद अथवा नव्यशास्त्रवाद का प्रभाव मशक्त रूप में दिखायी देता था, और दूसरी ओर भावप्रवणता जोर पकड़ रही थी। एक ओर व्यंग्यात्मक काव्यों का

१—यही, पृ० २७६

२—आइडलर, ७७, पृ० १३६ ३७

३—यही, पृ० १४०

४—एडेविंस, पृ० २८७ ८८

प्रणयन हो रहा था और दूसरी ओर प्रकृति और आत्म्य जीवन सबधी कविताओं की रचना की जा रही थी। जॉनसन ने प्रकृति अथवा तत्त्व को साहित्यिक मूल्यांकन के लिए एक प्रमुख मापन स्वीकार किया था, कल्पना को वह केवल बुद्धिविलास मानता था। नव्यशास्त्रवाद के सिद्धांतों को स्वीकार करने से उसने इंकार कर दिया था कि व्यक्तिगत रुचि को भी उसने साहित्यिक मूल्यांकन का आधार नहीं माना। प्रकृति अथवा तत्त्व को अपना मापदण्ड मानकर उसने बुद्धिवादी मानव के अस्तित्व को अस्वीकार कर दिया और इस प्रकार अधिक प्रभावशाली बुद्धिसंगत सनातनवादी प्रणाली को लिए भाग प्रशस्त किया।

अरिस्टोटल से प्रभावित होने के कारण जॉनसन ने प्रत्येक महान् कविता साहित्यिक के लिए उसमें सबमाय्य तत्त्व स्वीकार किया है। इसे साहित्यिक कला का उसने मानदण्ड माना है। उसने लिखा है, जो सामान्य सिद्धांतों अथवा सबमाय्य सत्यों को लेकर साहित्य की रचना करता है उसे धांधला रखनी चाहिए कि उसकी रचनाएं बार बार पढ़ी जायेंगी, क्योंकि सबकाल और सबदेशों में उनका समा उपयोग होगा।¹

जॉनसन के रहन सहन की विविध आदतें, वार्तालाप और सामाजिक जीवन की रुचि, अद्भुत स्मरण शक्ति तथा मानव स्वभाव और साहित्य का अध्ययन करने की प्रवृत्ति—इन सब बातों ने उसे निश्चय ही अपने युग का असाधारण व्यक्ति प्रदान किया।

आलोचक की हैमियत से जॉनसन का स्थान काफी ऊंचा है लेकिन उसमें सहायक भूमिका कल्पनात्मक प्रकृति का अभाव होने से साहित्यिक प्रभाव की उत्कृष्ट व्यक्त नहीं हो पाती। अपने समकालीन साहित्यकारों की समीक्षा करते समय अनेक बार वह उनके साथ पक्षपात भी कर जाता है। टामस ग्रे (१७१६-७१) आलोचक कवियों के जीवनचरित इसके प्रमाण हैं। अनेक आलोचकों ने उसे धीरे भीतिवादी तथा परिवर्तन का वटुल शत्रु कहा है। मेल्कोले के शब्दों में, 'यह लेखकों की रचनाओं की उनकी स्मृति को जागृत रखती है परंतु जॉनसन की रूपाति उसकी अनेक रचनाओं को जीवित रखती है।'²

निष्कर्ष

सतरहवीं-अठारहवीं शताब्दी में आलोचकों का केंद्र इटली से फ्रांस चला गया। बोलोनी, पेरिस और लुआस ने नव्यशास्त्रवाद के सिद्धांतों का नींव रखी। सोलहवीं शताब्दी में समीक्षा सिद्धांत सबधी कायदे कानूनों का अस्तित्व नहीं था जिनसे आधार मानकर साहित्य की समीक्षा की जा सके। इतालवी काव्य सिद्धांतों

अन्तर्विरोधों को भरमार थी, इन अन्तर्विरोधों को हटाकर एक साहित्य संहिता तैयार की गयी। इसके पूर्व की शताब्दियों में समीक्षा तो थी लेकिन कोई समीक्षक दिखाई नहीं देता था जबकि अठारहवीं शताब्दी ने सुप्रसिद्ध समीक्षकों को जन्म दिया।

फ्रांस में नव्यशास्त्रवादियों ने इंग्लैंड को भी प्रभावित किया जिसके फलस्वरूप पोप, ड्राइडन एडीसन और डाक्टर जॉनसन ने नव्यशास्त्रवाद के सिद्धान्तों से प्रभावित होकर अंग्रेजी समाज के मानदण्डों को स्थापित किया। एडीसन, जॉनसन, और पोप का तो साहित्य का डिक्टेटर कहा गया है जिनकी यश कीर्ति इंग्लैंड के बाहर भी पहुंची। ये सभी लेखक आलोचक भी थे।

ड्राइडन पाश्चात्य समीक्षा का महान् आलोचक था। समीक्षा के क्षेत्र में उसने तुलनात्मक और ऐतिहासिक समीक्षा को जन्म दिया। प्राचीनता के अध्यानुकरण का पक्षपाती वह नहीं था। नाट्य साहित्य और काव्य सम्बन्धी उसने महत्त्वपूर्ण विचार प्रकट किये हैं। अग्रज कविता में ब्याप्तिकल दोहा छंद को उसने उच्च स्थान प्रदान किया। पोप ड्राइडन से विशेष रूप से प्रभावित हुआ था। नव्यशास्त्रवादी सिद्धान्तों का प्रभाव उसके समीक्षा सिद्धान्तों में ही नहीं, उसकी अन्य रचनाओं में भी देखने में आता है।

अठारहवीं शताब्दी पत्र पत्रिकाओं का युग था। पत्र पत्रिकाओं ने आलोचना को विस्तृत और लोकप्रिय बनाने में योगदान दिया। इन दिनों साहित्यिक इतिहास संवर्धन बड़े बड़े ग्रंथों से लगाकर छोटी छोटी पुस्तकों की आलोचनाएँ प्रकाशित होने लगीं। उपन्यास-साहित्य इस युग में विशेष रूप से सिखा गया, जिस साहित्य का प्राचीन युग में अभाव था। पत्र पत्रिकाओं में वृद्धि होने के कारण नये नये लेखकों ने साहित्यिक क्षेत्र में पदार्पण किया। ये लेखक ऐसे थे जिनके समक्ष कोई प्राचीन साहित्य सन्तिता नहीं थी और उन्हें ऐसे विषयों पर लेखनी चलानी पड़ती थी जिनके सम्बन्ध में प्राचीनों ने कभी विचार भी नहीं किया था।

एडीसन ने समीक्षा सिद्धान्त में कल्पना का समावेश कर काव्य के आनन्द को बचाना का आनन्द प्रतिपादित किया। कल्पना तत्त्व का उसने मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया। एडीसन ने ऐसे अनेक विषयों को चर्चा का जो उस स्वच्छन्दता यादी प्रवृत्ति की ओर उन्मुख करते हैं। डाक्टर जॉनसन ने सामयिक आलोचना पर ध्यान करते हुए उसके मानदण्डों को समुन्नत बनाने का प्रयत्न किया। नव्यशास्त्रवादी सिद्धान्तों का वह विरोधी था। उसकी चिन्तनधारा स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति की ओर ही उन्मुख होती हुई दिनायी देती है।

(ગ) રચહંદતાવાદો કાલ

અઠાસવી-ઝલ્લીસવી શતાબ્દો

स्वच्छन्दतावादी धारा का उदय

अठारहवीं-उन्नीसवीं शताब्दी

कहा जा चुका है कि सन् १६६० के पश्चात् अंग्रेजी साहित्य में शास्त्रवाद और न्यायशास्त्रवाद के सिद्धान्त मान्य किये गये और लगभग १७७० तक इन सिद्धान्तों का प्राधिपत्य बना रहा। १७७० के पूर्व ही न्यायशास्त्रवाद का विरोध होने लगा क्योंकि इसकी प्रक्रिया काव्य सृजन की परम्परागत रुढ़ियों में जकड़ी जाने के कारण निर्जीव हो चली थी। ऐसे समय साहित्य में इस प्रकार के प्रयोग हुए जिन्होंने साहित्य को स्वच्छन्दतावाद की ओर प्रेरित किया। अठारहवीं शताब्दी में बौद्धिकता के प्रतिरोध के कारण क्रमशः कल्पना और भावना का दमन हुआ जिससे कविता रुढ़िवादी होकर अपनी स्वतन्त्रता खो बैठी थी। स्वच्छन्दतावादी युग में कल्पना और भावना की प्रवृत्तियों का फिर से आविर्भाव होने लगा। देखा जाय तो स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन मनुष्य के उस प्रयत्न का फल था जो सामाजिक बंधनों तथा रुढ़ियों से मुक्ति पाने के लिए चला आ रहा था। इसके लिए बाह्य प्रकृति और कल्पना का आश्रय लिया गया तथा प्रकृति से प्रेरणा प्राप्त करने के लिए प्राकृतिक जीवन व्यतीत करना आवश्यक माना गया।

रूसो (Rousseau १७१२-७८) स्वच्छन्दतावादी धारा का प्रथम प्रतिनिधि है। कहा गया है—साहित्य के क्षेत्र में उसने इतनी चुनौती नहीं दी जितनी कि सामाजिक क्षेत्र में। कलाकारों की स्वतन्त्रता के लिए उसने इतनी भावाज नहीं उठाई जितनी कि मानव की स्वतन्त्रता के लिये। उसका कहना था, “मानव स्वतन्त्र पैदा हुआ है, लेकिन वह जकड़ा हुआ है सबसे शृंखलाओं में।” फ्रेंच साहित्य में उसकी शैली सबसे नूतन थी—स्वतन्त्र, आवेशपूर्ण और हृदय से उद्भूत, इसे ही स्वच्छन्दतावाद (रोमांटिक) कहा गया है। प्राचीन अधविषयाओं और रीति रिवाजों के विरुद्ध तक और विवेक को प्रतिष्ठित करते हुए उसने मनुष्य के स्वातन्त्र्य को मुख्य बताया। ‘एमिली’ नामक अपनी पुस्तक में उसने शिक्षा सम्बन्धी विचारों को व्यक्त किया कि मनुष्य की सारी शिक्षा प्रकृति के नियमों के अनुसार होनी चाहिए। १८ वीं शताब्दी के चतुर्थ चरण में शिक्षा विषयक जितने उपयास लिखे गये उन पर रूसो की इस कृति का प्रभाव लक्षित होता है। फलस्वरूप प्राचीन धर्म और परम्परागत सामाजिक संस्कारों के स्थान पर स्वातन्त्र्य की प्रवृत्ति का अभ्युदय हुआ जिससे साहित्य अपनी सीमा, नियम, आदर्श और उद्देश्य आदि के रुढ़िगत बंधन से मुक्ति पाकर व्यापक बन गया।

रूसो की स्वच्छन्दतावादी विचारधारा ने ही सन् १७८६ में फ्रांस की राज्यप्राप्ति का माग प्रशस्त किया। यथान्दियों से चली आती वस्तुएँ अदृश्य हो गयीं। हाथ उद्योगों के स्थान पर कारखाने खड़े हो गये, गाँवों में शहरों का रूप ले लिया। रेल, मोटर और हवाई जहाज का गमनागमन होने लगा तथा जहरीली गैस, धम और स्फोटक पदार्थों का आविष्कार हो गया। 'लिबर्टी' (स्वातन्त्र्य), 'इक्वलिटी' (समानता) और 'फ्रैटर्निटी' (भ्रातृत्व) का नारा बुस'द हुआ। स्वच्छन्दतावादी धारा ने शास्त्रवादी (क्लासिकल) प्रवृत्ति का मूलोच्छेद किया जिसमें प्राचीनों के अनुकरण करने का आदेश दिया गया था। व्यक्ति की महत्ता प्रतिष्ठित हुई और समसामयिक जीवन की यथार्थता की अभिव्यक्ति पर जोर दिया जाने लगा। हैजसिट, शेली और बायरन आदि अंग्रेजी कवियों के स्वातन्त्र्य प्रेम में फ्रांसीसा प्राप्ति के ही बिह्व दृष्टिगोचर होते हैं। फिलिप सिडनी ने सोलहवीं शताब्दी में 'ऐन अपोलोजी फॉर पोएट्री' लिख कर समायाचनापूवक कविता का बचाव करते हुए इसी आधुनिक प्रवृत्ति का परिचय दिया था। उत्तरवात् शेली की 'डिफेंस आफ पोएट्री' और कालरिज की 'बायो-ग्राफिमा लिटरेरिमा' आदि रचनाएँ तो स्पष्ट रूप से स्वच्छन्दतावाद के ही समयन में लिखी गयीं। जमन के अप्यात्म दशन और सौंदर्य दशन का प्रभाव भी अंग्रेजी स्वच्छन्दतावाद पर पड़े बिना न रहा।'

१—स्वाट-जेम्स ने शास्त्रवादी और स्वच्छन्दतावादी धाराओं का अन्तर स्पष्ट किया है। दोनों में केवल इतना ही अन्तर नहीं कि एक यूनान और रोम के प्राचीन साहित्य के अथ में प्रयुक्त होती है और दूसरी आधुनिक साहित्य के अथ में। दोनों धाराएँ विभिन्न प्रवृत्तियों की सूचक हैं—एक वस्तुपरक अभिव्यक्ति की, दूसरी धारमपरक अभिव्यक्ति की। शास्त्रवादीधारा सादृश्य, सन्तुलन, अम और अनुपात से विशिष्ट बाह्य सौंदर्य को तथा स्वच्छन्दतावादी धारा बाह्य रूप की अन्तरात्मा को इंगित करती है। बाह्य रूप की यह अन्तरात्मा रूपविहीन नहीं, यह एक अन्तर अभिव्यक्ति है जो कभी एक रूप को और कभी किसी दूसरे रूप को धारण करती है। पहली अभिव्यक्ति 'इहसोविक' है और दूसरी 'पारसोविक'। पहली के 'उपयुक्त अध्ययन का विषय मानव है' दूसरी उसे विचित्र और अज्ञान स्थानों तथा प्राकृतिक दृश्यों में खोजने फिरती है। एक ओसत का खोज करती है, दूसरी अत की। एक विधान चाहती है दूसरी को साहित्य काय पा'द है। एक को परम्परा अर्थात् लगती है दूसरी को मृतनता। एक को अधिष्ठान मर्यादा परिमारा अनिवार्य दृष्टिवादिता अपिचार, शांति, अनुभव और भापुर्य तथा दूसरी का जरोजनना शक्ति असांति, अप्यामिश्रता, दिमासा कट्ट, प्रगति, स्वानुग्र प्रयोग और खोम पा'द है। द मेजिंग ऑफ सिग्नेचर पृ० १६६ १७।

विकलमैन (१७१७-६८)

समीक्षा में सौंदर्यशास्त्र

अठारहवीं शताब्दी में पाश्चात्य समीक्षा क्षेत्र प्रायः ईश्वर मस्तिष्क और भाव का विस्तार आदि के विचारों तक ही सीमित था, व्यापक रूप में कला के सिद्धांतों की चर्चा इस समय तक नहीं की गयी थी। लेकिन इस शताब्दी के अंत में समीक्षा के क्षेत्र में एक उल्लेखनीय परिवर्तन हुआ जिससे कि साहित्यकारों का ध्यान कला के नियामक सिद्धांतों की ओर गया, तथा इंग्लैंड, फ्रांस और जर्मनी में समीक्षा के अंतर्गत सौंदर्यशास्त्र की चर्चा होने लगी।

इसमें सन्देह नहीं कि बकन, हायस, सॉन, डे कान और लाइब्नीज आदि चिंतकों ने साहित्य में मनोवैज्ञानिक और विश्लेषणात्मक प्रवृत्ति को जन्म देकर समीक्षा का मार्ग प्रशस्त किया था, लेकिन कुछ और भी ऐसे कारण थे जिनसे तत्कालीन साहित्यकार कला के संबंध में सूक्ष्मता से विचार करने के लिए बाध्य हुए।

इस समय क्लासिकल पुरातत्त्वविद्या तथा इटली और डच के चित्रकारों के सप्रदायो की ओर लोगों की दिलचस्पी बढ़ रही थी। १७ वीं शताब्दी के मध्य के पूर्व यूनानी मूर्तिकला (ई० पू० ५ वीं शताब्दी) के स्वर्णयुग से लोग अपरिचित थे—इसका सम्बन्ध रोमन काल के साथ जोड़ा जाता था। लेकिन हरक्यूलेनिम (१७३८) और पाम्पेई (१७५५) में प्राचीनकालीन यूनानी स्मारकों का पता लगाने पर इसका विशेष रूप से अध्ययन किया गया जिसके परिणामस्वरूप विकलमैन और लेसिंग के लेख हमारे सामने आये।

स्वच्छ दत्तावादी युग में यूनान की प्राचीन कलात्मक कृतियों का अध्ययन हुआ, लेकिन अनुकरण की दृष्टि से नहीं, पुनर्मूल्यांकन की दृष्टि से। यह प्रवृत्ति जर्मनी के सुप्रसिद्ध कला समीक्षक विकलमैन में दिखायी देती है। अपनी 'प्राचीनों की चित्रकला और मूर्तिकला का अनुकरण' नामक रचना में विकलमैन ने यूनानी कलाकारों की चित्रकला और मूर्तिकला को अनुकरणीय कहा है। उसके अनुसार इस कला में उसके भावों और उसकी अभिव्यक्ति में उदात्त सरलता तथा सौम्य भव्यता विद्यमान है।^१ यूनानियों के कला कौशल से प्रभावित होकर उसने प्राचीनता का इतना गुण गौरव किया कि नव्यशास्त्रवादियों ने भी न किया होगा। फिर भी अन्तरंग से स्वच्छ दत्तावादी होने के कारण उसकी विचारधारा से स्वच्छ दत्तावादी प्रवृत्ति को ही बल मिला। यद्यपि ध्यान रखने की बात है कि अभियंता के क्षेत्र

१—लेसिंग, लाओकून, १ पृ० ५६, सर राबर्ट फिलिप्स, ४, लंदन, १९१०

में प्राचीन नियमों और सिद्धांतों की दुहाई देने के कारण पाश्चात्य विद्वान् उसे पूर्णतया स्वच्छन्दतावादी भालोचन मानने से इन्कार करते हैं।

यूनानियों की मूर्तिकला के शारीरिक सौंदर्य से यह असाधारण रूप से अभिभूत था, जिस कला के द्वारा मानव एक आदर्श और सुंदर रूप में चित्रित किया जा सकता है। इन मूर्तियों की आँख, नाक, माँह और चिबुक को अत्यन्त आकर्षक प्रतिपादित कर उसने इनके अग्रतिम सौंदर्य की सराहना करते हुए कहा है कि यूनान जैसे स्वच्छन्द आदर्श में ही स्त्री और पुरुषों के लिए ऐसे सतुलित शरीर और सामंजस्ययुक्त मस्तिष्क का विकास करना समर्थ था। अवश्य ही विकल्मैन यहाँ आदर्श रूप को मुख्य मानकर मूर्तियाँ का हूबहू बखान कर रहा है। लेकिन इस आदर्श रूप के अध्ययन की सहायता से वह यूनानियों के साथ आध्यात्मिक सम्बंध स्थापित करने में समर्थ हो सका। यही उसकी स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति का संकेत है।

कविता की भाँति मूर्तिकला को ही विकल्मैन ने आदर्श वस्तु माना है जो हमें आन्तरिक अनुभूति की ओर प्रेरित करती है, अतएव किसी कलाकृति के लिए आन्तरिक और बाह्य दोनों रूपों को महत्त्वपूर्ण माना गया है। कला के माध्यम द्वारा आत्मा ही बाह्य रूप धारण करती है, अतएव साधन को यहाँ निम्न स्थान नहीं दिया गया, क्योंकि कलाकार अपने आपकी अपने माध्यम की स्थिति के अनुकूल बना लेता है। यही कारण है कि कवि और मूर्तिकार में माध्यमों का भिन्नता के कारण दोनों में उसने भेद स्वीकार नहीं किया। उसने कलाकार के माध्यम की आवश्यकताओं का अवश्य ही ठीक ठीक अध्ययन किया क्योंकि अमुक माध्यम के द्वारा ही सस्स भावविशेष की उत्पत्ति समर्थ है। स्काट जेम्स के शब्दों में, "विकल्मैन का आदर्श मस्तिष्क का स्वस्थ सामंजस्य है, यह एक स्थिरता है जो हर्षातिरेक को पूरा कर देती है। मस्तिष्क के इस सामंजस्य की मूर्तिकार शरीर के सतुलन द्वारा, कवि पद्य की संगति द्वारा तथा नाट्यकार क्रिया-व्यापार की समता द्वारा अभिव्यक्त करता है। विकल्मैन के लिए कला की समस्या बाह्य रूप की समस्या थी जो इस मुख्य विचार पर आधारित है कि बिना आत्मा के शरीर और बिना शरीर के आत्मा का अस्तित्व समर्थ नहीं।" विकल्मैन का कथन था कि कवि और चित्रकार दोनों को केवल सम्भाव्य विषय को ग्रहण करने की अपेक्षा ऐसा विषय लेना चाहिए जो सम्भाव्य होकर भी असाध्य हो।^२

विकल्मैन पहला समीक्षक था जिसने कला के इतिहास की वैज्ञानिक खोज की। उसके अनुसार कला के विकास का दो प्रकार से निश्चय किया जा सकता है—एक

१—द मेकिंग ऑफ लिटरेचर, पृ० १६६-७३

२—लसिंग, साग्रोडून, २६, पृ० २०६

प्राकृतिक साधनों और दूसरे सामाजिक साधनों से। विकलमैन ने अपने कला और सौंदर्य सम्बन्धी विचारों द्वारा पश्चात्य समीक्षा को प्रभावित किया। हडर और गेटे ने उसकी याद में स्मारक खड़ा किया, शिलर ने अपनी रचनाओं में उसका अनेक बार उल्लेख किया तथा लेसिंग ने अपना 'लामोकुन' उसीके वस्तुव्य से प्रारम्भ किया। कला और साहित्य की नये ढंग से चर्चा

इस प्रकार हम देखते हैं कि जर्मनी में जब विकलमैन ने शास्त्रीय पद्धति और स्वच्छ दत्तावादी धारा के बीच का मार्ग अपनाकर कला सम्बन्धी अपनी भाष्यताएँ स्थापित की तो वहाँ के अन्य विचारकों ने भी कला और साहित्य के सम्बन्ध में नये ढंग से विचार करना प्रारम्भ कर दिया।

चित्र सम्बन्धी कला (पिक्टोरियल आर्ट) को और लोगों का ध्यान गया। इस समय होगथ (१६६८-१७६४), गेंसबोरो, रेनोल्ड और विल्सन आदि सुप्रसिद्ध चित्रकारी का आविर्भाव हुआ जिससे चित्र सम्बन्धी कला की चर्चा होने लगी। दू फेसनोय, व पाइल्स ड्राइडन जोनाथन रिचर्डसन, चार्ल्स समोटे आबे बूबो (Abbe Du Bos), डनियस वैंब, जेम्स हैरिस और जॉसेफ स्पेंस आदि विद्वानों ने चित्रकला, कविता संगीत और सौंदर्य आदि विषयों पर महत्वपूर्ण रचनाएँ प्रस्तुत की।

‘जैसी चित्रकारी, वैसी कविता’

यूनानी गमीनको ने कला को अनुकरणात्मक माना है, अरिस्टोटल ने काव्य, संगीत, नृत्य चित्र और मूर्तिकला को ‘उदार’ कलाओं में अन्तर्हित किया, लैटिन कवि होरेस ने कविता और चित्रकला को एक जैसा बताया। होरेस व अनुकरण पर, सिमोनिधीस का उद्धरण देते हुए प्लूटार्क ने चित्र को मूक कविता और कविता को बोलता हुआ चित्र’ कहा। प्लूटार्क लिखता है, “जा वस्तु चित्रकार द्वारा चित्रित की जाती है, चित्रन किये जाने के बाद, शब्दों द्वारा उसका प्रतिपादन और वर्णन किया जाता है। एक में वर्ण तथा भाकृतियों द्वारा तथा दूसरे में नामों तथा वाक्यांशों द्वारा वस्तुका चित्रण रहता है—दोनों का सामग्री और दोनों के अनुकरण के प्रकार भिन्न भिन्न हैं। लेकिन उद्देश्य दोनों का एक है, तथा श्रेष्ठ इतिहासकार वह है जो अपनी कहानी के मनोभावों और पात्रों के ऐसी कल्पनाओं की शृंखला प्रस्तुत करे मानो वह किसी चित्र में चित्रित हो।”^१

दु फेसनोय की भांति आबे बू भी ‘जैसे चित्रकारी में वैसे कविता में’ के ही सिद्धान्त को स्वाकार करता था, यद्यपि यह उल्लेखनीय है कि मूलतः दु बो के साथ

१—सन् १७५८ से विकलमैन इटली में आकर रहने लगा था। जब वह वहाँ से अपने घर लौट रहा था तो १७६८ में उसकी हत्या कर दी गई।

२—ले-मो, लामोकुन, भूमिका, पृ० ६।

मत्तभेद रखते हुए भी लेखित ने उससे बहुत से सिद्धान्तों को धर्मीकार किया है।^१ लेखित यह कविता को समीत और चित्रकला की शक्ति का मध्यम स्वीकार करता था। टीटिया की भांति रोमसपियर को भी उगो एक महान् चित्रकार माना है।^२

जोसेफ स्पेस ने भी दू को का ही अनुकरण किया है। उमका करना है कि जब हम किसी पुराने चित्र या मूर्तिकला को देखते हैं तो हम उन व्यक्तियों की रचना की ओर दृष्टिपात करते हैं जो प्राचीन कवियों की श्रुति या मध्यम होकर ही विचार करते हैं। साधारणतया दोनों की रचनाओं में अधिक से अधिक मेल पाया जाता है, और जब वे दोनों किसी एक ही विषय का प्रतिपादन करने में सलग्न होते हैं तो एक दूसरे की उत्तम व्याख्या करते हैं। रॉस ने लिखा है कि निस्सन्देह, प्राचीन कवियों की यदि हम उत्तम आलोचना करना चाहें तो इस हम तत्कालीन चित्रकारों की रचनाओं से प्राप्त कर सकते हैं, तथा एक की जो कृति हमारे धर्मों के सामने आती है, वही दूसरा शब्दों के द्वारा व्यक्त करता है।^३

वाउएट केलम ने कहा है कि कलाकारों को खेड चित्रकार-कवियों का अधिक परिचय प्राप्त करना चाहिए, होमर को प्रकृति का दूसरा रूप समझना चाहिए तथा चित्रकार जितनी ही निष्ठता से कवि की परिस्थिति का निरीक्षण करेगा उतनी ही उसकी कला पूर्ण बन सकेगी।^४

१—दू को कि अनुसार कविता उदात्त तत्त्व को प्राप्त कर सकती है जबकि चित्रकला नहीं, क्योंकि कविता निरन्तर होनेवाले काय के एक क्षण का प्रतिनिधित्व करने तक ही सीमित है। वही, पृ० १५-१६।

२—वही, पृ० १६।

३—साप्रोकून पृ० १०२, भूमिका, पृ० १३ १६। इस मत की लेखित द्वारा की गयी आलोचना के लिए देखिए ७ पृ० ६६, ८ पृ० १०३, १० पृ० १११

४—वही ११ पृ० ११५, १५, पृ० १२७। इस मत की आलोचना के लिए देखिए १२ पृ० १२१, भूमिका पृ० १६।

लेसिंग (१७२६-१७८१)

लेसिंग की रूचि विकलमैन की अपेक्षा अधिक व्यापक थी। वह एक आलोचक, कवि और नाटककार था जिसने क्लासिकल साहित्य के साथ साथ आधुनिक साहित्य का भी गम्भीर अध्ययन किया था। लेसिंग को आधुनिक जर्मन साहित्य का प्रतिष्ठाता कहा गया है जिसने जर्मन विचारधारा को फ्रांस के नव्यशास्त्रवाद से मुक्त किया।

कला का उद्देश्य

इन समय भावुकता के मद्दम में कला का मूल्यांकन किया जा रहा था। लोगों की मान्यता थी कि चित्रकारों, कवियों, दासनिकों और इतिहासकारों को नियमों के समस्त बंधनों से मुक्त कर देना चाहिए जिससे कि वे सार्वभौम चिरंतन सत्य की अभिव्यक्ति की ओर उन्मुख हो सकें—मने ही सौंदर्य की रक्षा में इससे बाधा उत्पन्न हो। लेसिंग ने भी कला का क्षेत्र व्यापक स्वीकार करते हुए सत्य और अभिव्यजनाशक्ति को उसका आवश्यक गुण स्वीकार किया, 'जिसके कारण प्रकृति की कुदृष्ट-से कुम्प वस्तु भी सुन्दर कलाकृति में परिवर्तित हो जाती है।'^१ कला की अभिव्यजनाशक्ति कलाकार की चेतना अथवा उसके आध्यात्मिक संतोष तक ही सीमित नहीं। यह सभी सफल कहा जा सकती है जब यह बोधगम्य हो, और कलाकार अपने विचारों को दूसरों तक पहुँचा सके। कलाकार के लिए अभिव्यजनाशक्ति सम्प्रेषण (कम्यूनिकेशन) है—अर्थात् कलाकार की मानसिक स्थिति दर्शन या श्रोता के समक्ष स्पष्ट होनी चाहिए। यदि ऐसा न हो तो आलोचक उसकी कृति का मूल्यांकन कैसे कर सकेगा ?^२

कविता सदैव ही मान्यता

लेसिंग ने घोषित किया कि प्रत्येक कला, अपने माध्यमों साधनों और रचना-पद्धतियों की विविधता के कारण दर्शनों और श्रोताओं पर विभिन्न प्रभाव उत्पन्न करती है। उसने प्लूटार्क की उक्त मान्यता का सहन किया कि 'चित्र मूक कविता है और कविता बोलता हुआ चित्र'।

लेसिंग का कथन है कि कविता और चित्रकला का साम्य इतना महत्वपूर्ण नहीं

१—स्कॉट जेम्स द मेकिंग ऑफ लिटरेचर, पृ० १७४-७५

२—वही, पृ० १८१।

जिना कि उन दोनों का सम्बन्ध है। उगने प्रगुण, दोनों में भी निज भाषे में ही
 गत है काव्यमय और देश के माध्यम का। देश के माध्यम द्वारा हम भीषे या शब्द
 तथा वाचिक वस्तुओं को प्रगुण कर सकते हैं। लेकिन यदि हम वस्तुओं के वाचिक को
 हम माध्यम से प्रगुण करना चाहें तो यह सम्भव नहीं। हमें तो प्रगुणता बन में
 प्रगुण स्वयं वस्तुओं के प्रतिविम्बों द्वारा ही कर दिया जा सकता है। हमें
 विपरीत, काव्यमय के माध्यम से हम वस्तुओं को भीषे और प्रगुणता बन कर
 सकते हैं, जब कि वस्तुओं को हम प्रगुणता बन में प्रगुण करने द्वारा ही प्रगुण कर
 सकते हैं। हम प्रकार हम देखते हैं कि चित्रकला में देश के माध्यम द्वारा वाचिक और
 वस्तु का उपयोग किया जाता है। जबकि कविता में काव्यमय के माध्यम से वाचिक वस्तुओं
 का उपयोग किया जाता है, प्रत्यक्ष दोनों को एक ही माना जा सकता है।

कविता को यही समस्त वस्तुओं की प्रगुणता प्रगुणता माना है। हमारे
 विद्वान् का सम्बन्ध करते हुए लेखन ने कविता को दोरे वस्तु के रूप में वाचिक
 माना है। यह भिन्नता है कि एषियन की भाँति जब बन कर तैयार हुई या, तब
 हमारे ने उगता वस्तु। तभी किया, उगने दिव्य निर्माता का काम का उगने विपरीत
 किया है, और हम प्रकार वस्तु तारी चीजें हमारे समस्त प्रगुण करता है। हमारे के
 कनोड, मुक्त मागिका यदि प्रगुणित गोदय का विस्तृत वस्तु गत नहीं करगा, प्रगुण
 द्वारा के वस्तु परामर्शदाताओं पर जो गरी-गोदय का प्रभाव पड़ा, उगी का विपरीत
 किया गया है कि जिसे देगवर से उगने तारे प्रगुणताओं को भूत तब जो कि उगने
 मुक्त पर छाये थे।

प्राचीन कला का सबसे प्रथम और सबसे उत्तम नियम है गौण्य का निर्माण
 इसलिए इस कला में जो वृत्तिलासक है, उसके समीपवर्ती समस्त वर्ग्यविषय तथा
 चीज मनोवेग दूर ही रहते हैं। इसलिए कला का वास्तविक और प्रगुणता तब है कि वह
 बिना प्रगुण किसी कला की सहायता के ही प्रगुण तब प्रगुणता तब और यह

१—१७ वीं और १८ वीं शताब्दी में और भी ऐसे विद्वान् हुए हैं जिन्होंने कविता
 और चित्रकला में अन्तर माना है। उदाहरण के लिए आगे दू गो चित्रकला
 के वास्तविक अनुकरण और कविता के कृत्रिम अनुकरण में भिन्न भिन्न बताया
 है। एडमण्ड बर्क का कहना है कि शब्दों को दृश्यमान वस्तु के चित्रों के स्थान
 पर नहीं रक्खा जा सकता। बिलियम के० बिमसेट, सिटरेरी क्रिटिसिज्म, ए
 शॉर्ट हिस्ट्री पृ० २६८-६९, एटकिंस, इंग्लिश सिटरेरी क्रिटिसिज्म सेविटोय
 ऐण्ड एटीय सेचुरीज, पृ० ३३७-३४५।

२—यही, १९, पृ० १३१-३२, १८, १४५

३—यही, १८, पृ० १४२, २० पृ० १४८, २१ पृ० १६५

लक्ष्य पाँचव सौंदर्य है जो सादृश गुणों के कारण केवल मनुष्यों में ही परिलक्षित होता है। यही कला की विशिष्टता है, जो प्रत्येक कला में पायी जाती है।^१

नाट्य-कविता की उत्कृष्टता

लेसिंग फ्रांस् के नव्यशास्त्रवाद के सिद्धान्तों को नहीं मानता था। वह कविता को, और विशेषकर नाटक को, सादृश स्वीकार करता है। इस सम्बन्ध में अपने किन्ती मित्र को लेसिंग ने लिखा है—“कविता को चाहिए कि वह अपने कृत्रिम सकेतों का त्याग कर स्वाभाविक सकेतों की ओर अग्रसर हो, इसी बात में यह गद्य से भिन्न है और कविता बन जाती है। जिन उपकरणों द्वारा यह काम सम्पन्न होता है, वे हैं शब्दों की ध्वनि, शब्दों की स्थिति, परिमाण, भ्रमकार, उपमा आदि। इनसे कृत्रिम सकेत निर्मित होते हैं जो स्वाभाविक सकेत जैसे सगते हैं, किन्तु वस्तुतः इनसे वे सकेत स्वाभाविक सकेतों के रूप में नहीं बदल जाते। परिणामतः केवल इन्हीं उपकरणों का प्रयोग करनेवालों समस्त शैलियों को निम्न कोटि की कविता कहना चाहिए। उच्च कोटि का कविता वह है जो कृत्रिम सकेतों को पूर्यतया स्वाभाविक सकेतों में बदल देती है, इसे नाट्य कविता कहते हैं।”^२

‘लामोक्लून’

लामोक्लून (१७८८) लेसिंग की सुप्रसिद्ध आलोचनात्मक रूढ़ि है जिसमें कलाओं के परस्पर सम्बन्ध और उनके मूल भेदों का बखान किया गया है। जर्मनी का सुप्रसिद्ध कवि और आलोचक गेटे अपने जीवन काल में लेसिंग और विकेलमैन दोनों से ही प्रभावित हुआ था। ‘लामोक्लून’ के सम्बन्ध में उसने लिखा है, “यह उसकी एक सैद्धांतिक रचना है। यहाँ वह हमें कभी सीधे निष्कर्षों पर न पहुँचाकर, हमेशा दार्शनिक मतों, प्रतिमतों और शक्यों द्वारा निश्चित भाग पर पहुँचाती है। हम विचार और अवेपण की प्रक्रियाओं को देखते हैं, तत्पश्चात् विचारशक्ति को उत्तेजित करनेवाले और हममें मजनात्मकता उत्पन्न करनेवाले महाद् अभिप्रायों तथा महाद् सत्यो को प्राप्त करते हैं।”^३ अर्थात् वह कहता है, “लेसिंग के ‘लामोक्लून’ का प्रभाव दृश्यरूप में करने के लिए हमें धुक्क बनना चाहिए। वह हमें सुन्दर निरीक्षण के क्षेत्र से हटाकर विचारों के स्वतंत्र क्षेत्र में ले जाता है। ‘जैसा कि मैं वैसा कविता में’ वाले सिद्धांत का यह सबका उन्मूलन कर देता है, तथा कला और कविता का भेद स्पष्ट

१—वही, सुमिका, पृ० ८

२—विलियम् के० विमसेट, वही पृ० २७० पर उद्धृत।

३—कॉन्वरसेशन आफ गेटे विथ एकरमैन, चॉन आक्सफोर्ड, पृ० १६१, लंदन, १६३०।

हो जाता है ।^१ वस्तुतः लेसिंग की इस कृति ने जर्मनी को आश्चर्यकारक रूप में प्रभावित किया और ऐसा लगा कि लोगों के गुप्त मस्तिष्क जाग उठे हैं । साहित्य और सस्कृति के सौंदर्य सम्बन्धी क्षेत्रों में इससे एक नवीन युग का आविर्भाव हो गया । इससे केवल कला के पक्षों के अध्ययन और व्यवहार की ही कामावस्था नहीं हुई, अपितु अनेक व्यक्तियों को रुचि तथा मस्तिष्क भी परिष्कृत हुआ ।

सामोक्न रोम के वैटिकन नगर में संगमरमर की एक बहुप्रशंसित विख्यात मूर्ति है जिसका पता सन् १५०६ में लगा था । इसमें सूर्य देवता का आदेश पाकर दो विदग्ध सर्पों द्वारा रुके जाते हुए ट्रोजन के पुरोहित सामोक्न तथा उसके दो पुत्रों को प्रकट किया गया है । सूर्य देवता ने उन्हें काष्ठ के भस्व को ट्रॉय नगर में ले जाने के लिये मना किया था । इसी प्राचीन आख्यान का आधार लेकर लेसिंग ने व्यावहारिक मालोचना सम्बन्धी प्रश्न उठाते हुए चित्रकला, मूर्तिकला एवं कविता के विशिष्टय की विवेचना की है ।

इस मनोरम मूर्ति की सरलता और मध्यता ने विकेलमैन की विशेष रूप से प्रभावित किया । विकेलमैन लिखता है "सामोक्न पुरोहित की श्रम्यता और वेदना में—जो मूर्ति की प्रत्येक मांसपेशी और उसके स्नायुओं में दिखायी गई है—हम एक महान् पुद्ग की तपो हुई आत्मा को देखते हैं जो अन्तर्मथा के साथ झुझती है तथा सम्बेदनशक्ति के स्फोट का दमन करने और उसे अपने म सीमित रगने का प्रयत्न करती है । वह जोर से चीख और चिल्ला नहीं उठती, जैसा कि वज्रिल ने चित्रण किया है,^२ किन्तु एक दुःखमयी नीरस आह उसमें से प्रस्फुटित होती है ।"^३ यह मूर्ति अपनी वेदना की अभिव्यक्ति न कर उसे चुपचाप पी जाती है—उसके चेहरे पर क्रोध का लवण भी दिखाई नहीं देता । इसे ही विकेलमैन ने कला की उत्कृष्टता कहा है ।

विकेलमैन ने इसी वस्तु को लेकर तथा जोसेफ स्पेस और काउण्ट बेल्स के कला सम्बन्धी विचारों का अध्ययन कर, लेसिंग जैसा चित्र में वैसा कविता में विद्वान्त की समीक्षा करने में प्रवृत्त हुआ तथा कविता और चित्रकला के अन्तर को

१—विलियम के० विमसेट, वही, पृ० २६६ पर उद्धृत ।

२—'एनीड' (Aeneid) में वज्रिल ने लिखा है, "उसी समय सामोक्न भीषण मयरा से पीड़ित होकर ठीक उसी प्रकार बाध उठा जिस प्रकार कोई बल अपने गदन पर पड़नेवाले भीषण परांगु का प्रहार झुक खाने पर टकारता हुआ वधभूमि से भाग उछलता है । बल्लू बेसित बसकोल्ड, 'जजमेण्ट इन लिटरेचर' (साहित्य का भूतपावन), पृ० ७७, विश्वविद्यालय प्रकाशन, गोरखपुर १९६४

३—सामोक्न भूमिका, पृ० ८ पर उद्धृत ।

उसने स्पष्ट किया। वसफोल्ड के शब्दों में समझा कहना है, “मूर्ति के माध्यम से यदि इस यन्त्रणा को व्यक्त करने का प्रयत्न किया जाता तो मूर्ति विद्रूप हो जाती और उपहासास्पद या भयानक प्रतीत होती क्योंकि मूर्ति स्पूल सौन्दर्य को स्थिर और शांत स्थिति में व्यक्त कर सकती है। इसके विपरीत, यदि वर्जिल ने मूर्ति शिल्प को देखा होता और उसने अपने काव्यगत वरुन को उस पर आधारित किया होता तो वह मूर्ति द्वारा व्यजित सहनशीलता की उदात्त भावना को व्यक्त करने का लोभ सवरण न कर पाता, क्योंकि शब्द प्रतीकों के माध्यम से जितना सहज भीषण यन्त्रणा जनिष्ठ चीख को व्यक्त करना है उतना ही सहज सहनशीलता की उदात्त भावना को भी।”^१ इसी तुलना के आधार पर लेसिंग ने चित्रकला और काव्यकला के रचना विधान का विवेचन किया है। चित्रकला को नेत्र ग्राह्य कलाओं का और काव्य-कला को उसने श्रवण ग्राह्य कलाओं का प्रतिनिधि माना है। कला का उद्देश्य प्रभावोत्पादकता है। चित्र का भान दृष्ट देखकर उठाया जा सकता है, कविता का सुनकर। चित्रकारी में यह प्रभावोत्पादकता विशद वर्णन के रूप में देखी जा सकती है, कविता में नहीं।

शिलर (१७५६-१८०५)

क्लासिक और रोमांटिक

जर्मनी में इस समय शास्त्रवादी (क्लासिक) और स्वच्छन्दतावादी (रोमांटिक) धारणाएँ जोर पकड़ रहीं थी। आलोचकों ने सीधी वस्तुनिष्ठ तथा अनुकूलतापूर्वक प्रकृति के साथ विभुद्ध संयोग को क्लासिकल, तथा व्यक्तिनिष्ठ आत्मतत्त्व की विविध अवस्थाओं के कारण, किंचित् प्रतिकूलतायुक्त जटिल प्रकृति के सिंहावलोकन को रोमांटिक अथवा प्राधुनिक कला का नाम दिया। शिलर ने प्राधुनिक कला के सम्बन्ध में लिखा है कि कला बुद्धि और भावना के भादशवादी सम्बन्ध को प्राप्त करने के लिए प्रयत्नशील है, जिसका अपने रूप में अनुभव नहीं हो सकता, लेकिन फिर भी वह, जो कभी पूर्ण समझी जानेवाली और आजकल अखण्ड ऐसी कलाविहीन सरल वस्तु की अपेक्षा महत्तर है।^२ जर्मन समीक्षकों ने क्लासिक कला को ‘सौन्दर्य’ और रोमांटिक कला को ‘शक्ति’ माना है। उनके अनुसार क्लासिकल कला सवन्ध्यापक

१—‘जजमेण्ट इन लिटरेचर’ का हिंदी अनुवाद, पृ० ७७

२— विसिपम के० विमसेट, वही, पृ० ३६८।

और आदर्श है, जबकि 'रोमांटिक कला को व्यक्तिगत और विशेषतासूचक' कहा गया है। क्लासिकल कला को भूतिकला की भाँति सचि में ढालने योग्य, सोमित तथा शुद्ध शैली युक्त, तथा 'रोमांटिक कला को चित्रकला की भाँति नयनाभिराम, प्रसीमित, अनन्त, तथा मिश्रित शैली युक्त कहा गया है।'

क्लासिक और रोमांटिक का समन्वय

लेकिन फ्रांस के स्वच्छदत्तावादियों की आलोचना करते हुए गेटे ने क्लासिक और रोमांटिक की जुड़ा ही परिभाषा की है। वह लिखता है 'क्लासिक को मैं स्वस्थ तथा रोमांटिक को रक्त कहता हूँ। इस अर्थ में' 'निबेलुगेनलांड'^२ को इतना ही क्लासिक समझना चाहिए जितना इलियड का क्योंकि दोनों ही रचनाएँ भोजपूर्ण और स्वस्थ हैं। आधुनिक अधिकांश रचनाएँ रोमांटिक हैं, इसलिए नहीं कि वे अनिर्भव हैं, बल्कि इसलिए कि वे दुबस हैं कुठित हैं और रक्त हैं। तथा पुरातन रचनाएँ क्लासिक हैं इसलिए नहीं कि वे प्राचीन हैं, बल्कि इसलिए कि वे सशक्त हैं, चिर नवीन हैं, आनन्ददायी हैं और स्वस्थ हैं।'^३ तात्पर्य यह कि गेटे ने स्वच्छदत्तावाद की मोहकना में न फँसकर शास्त्रवाद का ही समर्थन किया है। स्वच्छदत्तावादियों को वह वास्तविक जीवन से विषय चुनने का तथा शास्त्रवादियों को नवीन के प्रति अधिक सहानुभूतिपूर्ण व्यवहार करने का आदेश देते हुए क्लासिक और रोमांटिक दोनों का समन्वय करता है। आगे चलकर यही बात वह फ्रांसवासियों के मुख से कहलवाता है। वह कहता है, 'अब इन बातों पर फ्रांस वाले सही तौर पर सोचने लगे हैं। उनका कहना है कि क्लासिक और रोमांटिक दोनों एक जैसे ही श्रेष्ठ हैं। केवल इतना ही बात है कि इनका उपयोग नियमपूर्वक किया जाना चाहिए, जिससे कि ये श्रेष्ठता के योग्य बन सकें। कोई दोनों का विरोधी हो सकता है और उस समय एक को उतना ही निरर्थक कहा जायगा जितना कि दूसरे को। यह बात, मैं समझता हूँ, बुद्धिसंगत है और इससे हमें कुछ समय के लिए सतोष हो सकता है।'^४

शिलार के साथ गेटे का मतभेद

शास्त्रवादी और स्वच्छदत्तावादी कविता में भिन्नता प्रतिपादन करते हुए आगे चलकर गेटे ने कहा है 'क्लासिकल और रोमांटिक कविता का भेद अब सारी दुनिया

१—यही

२—१३वीं शताब्दी की एक जर्मन कविता।

३—हानवरसेशन आफ गेटे विद एकरमेन, पृ० ३०५।

४—यही पृ० ३३५।

में फँस गया है और इसके अनेक ऊँचे ऊँचे और मतभेद पैदा हो गये हैं। यह भिन्नता मूलतः शिलर और मुझसे आरम्भ हुई है। मैंने कविता के वस्तुनिष्ठ प्रतिपादन के सिद्धांत को ही मान्य किया,^१ दूसरे किसी सिद्धांत को नहीं। लेकिन शिलर ने अपने ढंग से कविता के व्यक्तिनिष्ठ सिद्धांत को स्वीकार करके, मेरे आक्षेपों के उत्तर में 'नाइव एण्ड सेंटिमेंट पोएट्री' (सरस तथा भावप्रवण कविता, १७६५-६६) नामक पुस्तक लिखी। इसमें उसने सिद्ध किया कि मैं अनिच्छा से स्वच्छन्दतावादी हूँ, तथा मेरी 'इंफिजेनिथा' रचना, भावप्रवण होने के कारण, न इतनी शास्त्रवादी रचना है और न इतनी प्राचीन भावना से ही वह लिखी गयी है जसा कि कुछ लोगों की भावना है।^२

जर्मन और अंग्रेजी स्वच्छन्दतावादी कविता में अन्तर

जिस अर्थ में अंग्रेजी स्वच्छन्दतावादी कविता प्राचीन अथवा प्राकृतिक कहा जाती है, उस अर्थ में जर्मन स्वच्छन्दतावादी कविता और आलोचना नहीं कहा जाती। वस्तुतः जर्मन स्वच्छन्दतावादी कविता ऐतिहासिक थी, यूनान से इसका सम्बन्ध अधिक था और यह शास्त्रवादी ही थी। अरिस्टोटल पर आधारित न होकर यह होमर तथा ट्रेजेडी नाटककारों पर आधारित थी। विकलमैन ने शास्त्रवाद का ही यह एक भाग्यपूर्ण सन्तोषन समझना चाहिए। स्वच्छन्दतावादी मस्तिष्क का यह मुख्य विरोधाभास था कि उसे प्राचीन अथवा प्रत्यक्ष प्रकृति के पास पहुँचने की लालसा थी, लेकिन इस लालसा तक वह ऐतिहासिक चेतना तथा अठ्ठदशक गुणों के माध्यम से ही पहुँच सका।^३

१—गेटे ने वस्तुनिष्ठ कविता की हो उच्च कोटि की कविता माना है, क्योंकि उसका कथन है कि यदि कविता बाह्य जगत् से परावृत्त होकर आत्मनिष्ठ बन जाती है तो उसका पतन हो जाता है। यदि कोई कवि केवल आत्मनिष्ठ अनुभूति को ही अभिव्यक्ति देता रहता है तो उसे कवि कहसने का अधिकार नहीं।

२—कॉनवरसेशन आफ गेटे पृ० ३६६। इसी समय से प्राचीन कलासिद्धि के ऊपर आधारित होने के कारण गेटे की कला क्लासिक कही जाने लगी। १८०४ में उसने हम्बोल्ट को लिखा, "जब हम पुरातनता के सामने आते हैं और इससे कुछ साधने के द्वारा से गभीरतापूर्वक इसका निरीक्षण करते हैं तो हमें लगता है, जैसे हम पहली बार इंसान बन रहे हैं।" वाल्टर होयेर गेटेज साइज इन पिक्चर १००-१०१, साइजिंग १८६३।

३—विलियम के० विंगेट वही पृ० ३६६। हीगस ने कला को तीन भागों में विभक्त किया है—(१) प्रतीकात्मक, जैसे मिस्र की पिरामिडों अथवा मंदिरों में।

सरल तथा भावप्रवण कविता

शिलर जर्मनी का एक सुप्रसिद्ध कवि, नाट्यकार और दार्शनिक हो गया है। सन् १७८० में शिलर का प्रथम सुप्रसिद्ध नाटक 'द रॉबे' (डाकू) प्रकाशित हुआ जिसका तत्कालीन समाज पर बहुत गहरा प्रभाव पड़ा। अपना 'सरल तथा भाव-प्रवण कविता' में उसने सौंदर्य मिष्टांत के आधार पर काव्यकला का विवेचन करते हुए कहा कि सौंदर्य का उपासना द्वारा शिव तब पहुँचते पहुँचते मनुष्य ऐसी स्थिति पर पहुँच जाता है जब उस तक या मुक्ति के माध्यम की आवश्यकता नहीं रह जाती। यहाँ उसने साहित्य के विभिन्न रूपों का वर्गीकरण करते हुए 'प्राचीन तथा नवीन, 'शास्त्रवादी और स्वच्छन्दतावादी' आदि प्रवृत्तियों का प्रतिपादन करते हुए गेटे के सहज और शास्त्रवादी सिद्धान्त के विरुद्ध अपनी भावप्रवण स्वच्छन्द प्रतिभा का परिचय दिया।

अपने उक्त निबन्ध में शिलर ने प्राचीन यूनानी कविता और अपने समय की यूरोपीय कविता की तुलना करते हुए कहा है कि यूनानी कविता प्रकृति के अधिक निकट थी, तथा प्रकृति का व्यापारम्य और वस्तुनिष्ठ वर्णन करने में वह सबसे आगे बढ़ जाती है, इसलिए यूनानी कविता सरल है और आधुनिक भेखको की भाँति प्रकृति का आधुनिकतापूर्ण वर्णन उसमें नहीं मिलता। यूनानी कवियों को, नैतिक भावना के बजाय, प्रकृति अधिक आकृष्ट करती है, जबकि वर्तमान कवि का तादात्म्य प्रकृति के साथ इतना नहीं, तथा उसके प्रति उसकी गहरी भासक्ति है और प्रकृति का खोज में वह निरन्तर लगा हुआ है। क्योंकि वस्तुतः प्रकृति ही कवि हृदय को आलोकित कर उसमें भावोद्घुता पैदा करती है। शिलर का कथन है कि यूनानियों के समय सभ्यता का ज्ञान नहीं हुआ था, और न वह अनिवादिता की सीमा तक ही पहुँची थी जिससे कि प्रकृति के साथ उनका सम्बन्ध विच्छेद हो जाता, जैसा कि हम आधुनिक समय में देखते हैं। यूनानियों की अनुभूति सहज हुआ करती थी, जैसी कि हम होमर और वर्जिल आदि कवियों की रचनाओं में पाते हैं, जबकि जिस भावना से आज हम प्रकृति का निरीक्षण करते हैं उसे एक रोगी की भावना जैसी कहा जा सकता है जो स्वास्थ्यकर नहीं है। इसीलिए शिलर ने स्वच्छन्दतावादी आधुनिक कविता को भावप्रवण कहा है जिसमें यूनानी कविता की स्वाभाविक सरलता नहीं आ सकती।

(२) प्लासिक, जैसे यूनानी मूर्तिकला में। (३) रोमांटिक, जैसे, आधुनिक संगीत, चित्रकला और कविता में (जहाँ आत्मा भौतिक पदार्थ को आवृत कर लेती है)। रोमांटिक कला में प्लासिक कला की अपेक्षा नैतिक शक्ति अधिक है और सौंदर्य कम। यही।

शिलर ने कवि को कविता के भूलभूत विचार के अनुसार, सधन ही प्रकृति का सरसक माना है। उसके अनुसार, या तो वह प्रकृतिस्वरूप हाता है, या प्रकृति का भन्वेयी। पत्नी भवस्था में उसकी अनुभूति सरल और दूसरी में भावप्रमण होती है, पहली भवस्था में कवि यथासभव यथाय का अनुकरण करने में प्रवृत्त होता है और दूसरी में आदश का प्रतिनिधित्व करता है। इस प्रकार शिलर ने काव्य प्रतिमा की दो अभिव्यक्तियाँ स्वीकार की हैं।^१

१- देखिए डाक्टर सावित्री सिन्हा द्वारा सम्पादित पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा, पृ० १३४-४१। गेटे ने शिलर को इस भाव्यता का विरोध करते हुए सिखा है कि शिलर ने भावप्रमण कविता को सरल कविता से दृषक सिद्ध करने के लिए एड़ी से छोटी तक का पसीमा बहाया है। इसका कारण कि भाव प्रमण कविता के लिए उसे अनुकूल भूमि नहीं मिली और इससे उसके सामने अनगिनत उलझने पैदा हो गयीं। शिवदानसिंह चौहान, आलोचना के सिद्धांत पृ० ११४।

जोहान वोल्फ गांग गेटे (१७४६-१८३२)

शास्त्रवादी विचारधारा का समर्थक

विश्व-कवि गेटे जर्मनी का एक अत्यन्त महान् समीक्षक हो गया है जिसे अंग्रेजी कवि बायरन ने 'यूरोप के कवियों और बुद्धिजीवियों का शिरोमणि' कहा है। गेटे की शास्त्रवाद और स्वच्छन्दतावाद सम्बंधी मान्यताओं का उल्लेख किया जा चुका है। उसने इन दोनों धाराओं का समन्वय करने का प्रयत्न किया है, लेकिन वस्तुतः शास्त्रवादी रचना को ही उसने स्वस्थ माना है। एयरमैन के साथ वार्तालाप करते हुए उसने कहा है, 'स्वच्छन्द रचना एक प्रकार का शारीरिक रोग है, जिन भगा में आवश्यकता नहीं वहाँ रस का प्रचुरता हो जाती है, और जहाँ आवश्यकता है, वहाँ से रस खींच लिया जाता है। विषय तो अच्छा था, लेकिन जिन दृश्यों की मुझे अपेक्षा थी, वे वहाँ नहीं थे, और जिन दृश्यों को मैं नहीं चाहता था वे बड़ी उत्प्रेरता और अनुरागपूर्वक उपस्थित हो गये थे। इसे मैं शारीरिक रोग भ्रमवा हमारे अभिनव सिद्धान्तों के अनुसार, स्वच्छन्द कहता हूँ।'^१

गेटे ने बाह्य रूप को शास्त्रवाद का विशिष्ट तत्त्व माना है, जिस पर सौंदर्य का बाह्य रूप अपने सन्तुलन, क्रम, व्यवस्था, तारतम्य तथा समय के साथ आधारित है। और इसका विरोधी है स्वच्छन्दतावाद, जो बाह्य रूप के पीछे रहनेवाले तत्त्व पर जोर देता है। एक परम्परा का अनुगामी है, दूसरा अभिनवता की माग करता है।

कला में व्यक्तित्व की प्रधानता

लैसिंग और विकलमैन पर पढ़नेवाले यूनानी मूर्तिकला के प्रभाव का उल्लेख किया जा चुका है। गेटे भी प्राचीन शिल्प में मानव आकृति की भव्यता से विशेष रूप से प्रभावित हुआ, और यह प्रभाव, उसके कलादर्शन में जीवन भर बना रहा। यूनानी देवताओं की मूर्तियों को उसने विश्व की शक्तियों का उद्धारक बताते हुए उन्हें एक साथ कविता, प्रकृति और कला स्वीकार किया है। प्रकृति की यह सर्वोत्कृष्ट मूर्ति है जिसका मानव ने सच्चे और प्राकृतिक नियमों का अवलंबन लेकर निर्माण किया है। उन दिनों बेंटिक्न के प्रपोलो^२ की मूर्ति (४०० ई० पू०) यूनान की सर्वश्रेष्ठ मूर्तियों में गिनी जाती थी। गेटे ने इस विशालकाय मूर्ति की कमनीयता का

१—कानवरसेशन आफ गेटे, पृ० ३१०।

२—यूनान और रोम का मूल देवता जिसे कविता और संगीत का रक्षक माना गया है।

‘पोएट्रो एण्ड ट्र’य (कविता और सत्य) में वर्णन किया है। ईसवी पूर्व प्रथम शताब्दी की साफ़ोकून नामक पुरोहित का मूर्ति में भी गेटे का ध्यान विशेष रूप से प्रदर्शित किया, और इस प्रकार यह मनुष्य और प्रकृति की एकता का अनुभव करने में समर्थ हो सका। इसके आधार पर ही लेसिंग ने एच और कविता तथा दूसरी ओर चित्रकला और मूर्तिकला में अन्तर स्थापित किया था।^१

गेटे ने समस्त कलाओं में पौरुष को मुख्य माना है। उसकी मान्यता है कि कोई प्रखर और मेधावी व्यक्ति ही महान् कला का निर्माण कर सकता है। वह कहता है, ‘तुम्हारे सामने प्रखर मेधावियों की कृतियाँ हैं, जिन्होंने ज्ञान प्राप्त किया है और जिनकी कलात्मक रचि कुछ कम नहीं है। लेकिन फिर भी इन चित्रों में पौरुष की कमी है। यहाँ ‘पौरुष’ शब्द विशेष रूप से ध्यान देने योग्य है। इन चित्रों में एक विशिष्ट आवश्यक शक्ति की कमी है, जो प्राचीन काल में सामान्यतया अभिव्यक्त की जाती थी लेकिन वर्तमान काल में इसका ह्रास हो गया है। यह बात केवल चित्रकला के ही सम्बन्ध में नहीं, अन्य कलाओं के सम्बन्ध में भी है। आजकल की जाति दुबल हो गयी है, पता नहीं क्यों? क्या वह जन्म से ही कमजोर है, अथवा कुछ शिक्षा का कमी है, या फिर खानपान का यह परिणाम है?’

आगे चलकर गेटे ने कहा है “व्यक्तित्व कला और कविता का सबस्व है फिर भी आधुनिक समीक्षकों में कितने ही ऐसे दुबल व्यक्ति हैं जो इस बात को स्वीकार नहीं करते। उन्हें वे कविता अथवा कलाकृति में महान् व्यक्तित्व को एक झुड़ अनुबन्ध मानते हैं।” गेटे ने व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति को ही समस्त कलाओं का आदि और अन्त स्वीकार किया है। हम कह सकते हैं कि लेखक की घेसी को ही उसने उसकी अन्तरात्मा की अभिव्यक्ति माना है। घेसी को यहाँ केवल वस्तुनिष्ठ और केवल आत्मनिष्ठ अनुकरण का बाह्य बताया है। वह कहता है, “महान् व्यक्तित्व को समझने और उसके प्रति आदरभाव व्यक्त करने के लिए हमें स्वयं भी कुछ होना चाहिए। जिन लोगों ने ग्रीकाइडिस की उदात्तता को स्वीकार नहीं किया, वे या तो इस उदात्तता को हृदयगम करने में असमर्थ दीन हीन प्राणी थे, अथवा वे निलज्ज बचक थे जो अपनी मान्यताओं द्वारा अपना बड़प्पन सिद्ध करना चाहते थे, और किया भी उन्होंने ऐसा ही।”^२

कविता का विषय क्या हो?

यथाय पर जोर देते हुए गेटे ने अपने वार्तालाप में कहा है, “दुनिया अपनी विचाल और समृद्ध है तथा जीवन में इनकी विविधता है कि कविता के अवसरो के

१—वाल्टर होयेर गेटेज साइफ इन पिक्चर्स, ४३, ४४, ४५, लाइप्ज़िग, १८६३।

२—कॉनवरसेशन आफ गेटे, पृ० ३८१-८२, ५६।

अभाव की कमी जीवत नहीं आयेगी। लेकिन ये सब अवसर प्रेरित कविताएँ होनी चाहिए, मतलब यह कि उनकी रचना की प्रेरणा और सामग्री दोनों यथाथ से उपलब्ध होनी चाहिए। कोई विशिष्ट घटना बहि द्वारा प्रतिपादित परिस्थितियों के कारण सव्यात्मक और काव्यात्मक बन जाती है।^१ यहाँ पर गेटे ने अपनी समस्त कविताओं को अवसर-प्रेरित प्रतिपादन कर उन्हें वास्तविक जीवन से प्रेरणा प्राप्त करनेवाली कहा है, जिनका एक सुदृढ़ आधार है, "हवा में झपट्टा मारकर वे नहीं लिखी गयी।"^२

यथार्थता में काव्यात्मक रोचकता

आगे चलकर वह कहता है, "यह कहना ठीक नहीं कि यथार्थता में काव्यात्मक रोचकता का अभाव रहता है, क्योंकि इसी में तो कवि का व्यवसाय निहित है। सामान्य विषय के बिना मनोरंजक पक्ष के उद्घाटन से उसकी कला की साधकता है। यथार्थता से ही प्रेरण हेतु, अभिव्यञ्जनीय वचन और सारस्त्व की उपलब्धि होती है, लेकिन इसमें से एक सुन्दर सजीव रचना का निर्माण करना, यह कवि का काम है। मतलब यह कि ऐसा ही विषय चुनना चाहिए जिस पर कवि का पूरा अधिकार हो। बड़ी कविता में यह संभव नहीं, उसका किसी भी अंग की अपेक्षा नहीं की जा सकती। युवावस्था का मान एकागी होता है। किसी महात्मा कृति में अनेक पक्षों का ज्ञान आवश्यक है और युवा लेखक इस खटान से टकराकर चकनाचूर हो जाता है।"^३

कविता की वस्तुनिष्ठता

कविता या मनिष्ठ हो या वस्तुनिष्ठ? इस सम्बन्ध में चर्चा करते हुए गेटे ने कहा है, 'हमारे अधिकांश नवयुवक कवियों में केवल यही दोष है कि उनकी आत्म-निष्ठता महत्त्वपूर्ण नहीं है और वस्तुनिष्ठता में कोई सामग्री उन्हें दिखाई नहीं देती। अधि-से-अधिक, उन्हें ऐसी सामग्री मिलती है जो उनके अपने ही समान हो जो उनका आत्म-सार्व ने मितनी-जुनती हो। लेकिन जहाँ तक सामग्री की अपने गुण व आधार पर लेने का प्रश्न है—केवल इसलिए कि यह काव्यात्मक है, चाहे यह आन्तरिक व प्रतिष्ठित हो क्यों न हो—उस कोई माध भा नहीं सकता।'^४ गेटे ने कविता की आत्मनिष्ठता को अपने युग का सामान्य रोग^५ घोषित कर उसके कारण^६ बताया है। कविता का मूल बाह्य सत्यता में नहीं है।

गेटे का मान्यता है कि हिमा वस्तु का काव्यात्मक अथवा अकाव्यात्मक होना कवि के कविता प्रयोग पर ही निर्भर है। वह कहता है, 'हमारे जमाने की दृष्टि

वे पंडित सदैव काव्यात्मक और अकाव्यात्मक वस्तुओं के सम्बन्ध में चर्चा किया करते हैं, और किसी घट्ट में उनका कथन बिल्कुल गलत भी नहीं है। फिर भी मूलतः कोई वास्तविक वस्तु अकाव्यात्मक नहीं होती, बशर्ते कि कवि अपनी कविता में उसका समुचित प्रयोग कर सके।^{११} वस्तुतः परिस्थितियों की सजीव अनुसूति और उसकी अभिव्यजना शक्ति को ही गेटे ने कवित्व शक्ति माना है।^{१२} स्वयं गेटे ने ऐसी कोई चीज नहीं लिखी जिसका अनुग्व उसने स्वयं न किया हो और जिसे लिखने के लिए उसे अतः प्रेरणा न मिली हो। वह कहता है, 'प्रेम करने के बाद ही मैंने प्रेम गीतों की रचना की है, अब बिना पृष्ठा किये पृष्ठा के गीत कैसे लिखूँ।'^{१३}

कविता में नैतिकता

गेटे के अनुसार, कविता शिक्षात्मक होनी चाहिए लेकिन प्रच्छन्न रूप से।^{१४} कविता का काम है कि पाठक का ध्यान उस विचार की ओर आकर्षित करे जो मूल्यवान् होकर उसके पास पहुंचने वाला है, लेकिन पाठक को इससे स्वयमेव शिक्षा ग्रहण करना चाहिए जैसे कि वह जीवन से ग्रहण करता है। उपदेशात्मक कविता को गेटे ने कविता और वस्तुत्व कला के बीच की रचना माना है। कभी वह एक ओर झुक जाती है कभी दूसरी ओर, और तबनुसार उसका काव्य मूल्य आका जाता है। परन्तु वयनात्मक और व्यंग्यात्मक कविता का भाँति वह हमेशा मौल्य एवं अप्रधान काव्य का प्रकार मानी जाती है। परन्तु लय और स्वरभाव तथा कल्पनाशक्ति से अलङ्कृत, तथा मोहक और मोजपूर्ण शैली में लिखी हुई उपदेशात्मक कविता—अर्थात्, अस्पष्ट कलाकृति—की आंतरिक महत्ता किसी भी प्रकार कम नहीं समझनी चाहिए।

उपदेशात्मक कविता को गेटे ने इसलिये महत्त्वपूर्ण स्वीकार किया है कि वह लोक हृदय को स्पष्ट करता है। उपयोगी ज्ञान के एक परिच्छेद को इस शैली में लिखकर अत्यन्त प्रतिभाशाली कवि भी अपने आपको सम्मानित अनुभव करते हैं।

१—वही, पृ० २११

२—वही, पृ० ११६

३—वही, पृ० ३६१

४—अन्यत्र गेटे ने लिखा है कि कोई मुँदर कलाकृति नैतिक प्रभाव पैदा कर सकती है और वह बरेगी लेकिन कलाकार से किसी नैतिक प्रयोजन की अपेक्षा करना, उसकी मन्ना का सबनाश करना है। द आटोबायोग्राफी ३, १२ (१८१४), २४ ३-२ एव० जे० वेडगव, गेटे, विज्डम एंड एक्सपीरिएन्स, पृ० २२६ सदन १९४६ पर से।

अमेजा के पास इस शाली के अस्थान प्रशसनीय उदाहरण हैं। इसने लिए गेटे ने उपयुक्त हास्य को सबसे प्रभावशाली बताया है।^१

कलासौंदर्य

गेटे के अनुसार, कला का उच्चतम उद्देश्य है, यथार्थमय मानव रूपों का इस प्रकार चित्रण करना जिससे कि वे अधिक से अधिक प्रभावशाली और सुन्दर बन सकें।^२ कला रचनात्मक होती है जो सौंदर्य का निश्चय करती है।^३ सौंदर्यवादियों ने सौंदर्य को एक ऐसी अनिवार्य वस्तु माना है जिसकी कल्पना गूढ़ शब्दों द्वारा की जाती है। लेकिन गेटे इस परिभाषा से सहमत नहीं हैं। उसके अनुसार, "सौंदर्य एक ऐसा मौलिक विषय है जो कभी दृष्टिगोचर नहीं होता, लेकिन इसका प्रतिबिम्ब भ्रूजनीय शील अस्तित्व की हजारों विविध उत्तियों में दिखायी देता है तथा इसमें इतनी विविधता है जितनी स्वयं प्रकृति में।" इस प्रसंग पर एकरमैन ने प्रश्न किया, क्या प्रकृति सदैव सुन्दर है? उत्तर में गेटे ने कहा, 'प्रकृति प्रायः अप्राप्य सौंदर्य का उद्घाटन करती है, किन्तु मेरी समझ में यह कदापि ठीक नहीं कि वह अपने समस्त रूपों में सुन्दर ही हो। प्रकृति का आशय निश्चय ही उत्तम है, लेकिन उसे पूर्ण रूप से अभिव्यक्त करनेवाली परिस्थितियाँ ऐसी नहीं हैं।'^४

प्राचीनों के प्रति आस्था

गेटे ने यूनान और रोम के प्राचीन कवियों और समीक्षकों को अनुकरणणीय बताया है। उसने लिखा है कि लोग प्राचीन साहित्य के अध्ययन की बात करते हैं, लेकिन उनका यही तात्पर्य समझना चाहिए कि हम अपना ध्यान यथाय विषय की ओर केंद्रित कर उसे अभिव्यक्त करें।^५ उसका कहना है कि यदि कोई कुलीन व्यक्ति अपने चरित्र और मानसिक उनयन में उन्नत होना चाहता है तो उसे यूनान और रोम के प्राचीन साहित्यकारों की रचनाओं का गान प्राप्त करना चाहिए जिससे कि वह उन जैसा बन सके।^६ इस सम्बन्ध में गेटे ने होमर, और हेसिओड आदि कवियों का नामोल्लेख किया है जिनकी दी हुई वसीयत का हम थोड़ा के साथ सम्मान करना चाहिये।^७

१—गेटेज लिटरेरी एसेज, ऑन डाइबिटिक पोएट्री, पृ० १३०-३१।

२—टू मेयर, प्रिंस २७, १७८६, गेटे, विज्डम एंड एक्सपारिएंस, पृ० २२३ पर से।

३—वही पृ० २२४।

४—जैनवरसेरा आफ गेटे, पृ० १६२।

५—वही पृ० १२६

६—वही, पृ० १८६, १६६

७—गेटे, विज्डम एंड एक्सपारिएंस, पृ २३१

यूनानियों के सम्बन्ध में गेटे ने कहा है कि उन्होंने ही जीवन के स्वप्नों का सुन्दरतम रूप में साक्षात्कार किया था।^१ प्राचीनों के कविस्तान से बहकर आनेवाली सुगंधी को गेटे ने इतनी ही आनन्दक बताया है जितनी कि गुलाबों के वन से बहकर आनेवाली सुगंधी को।^२

गेटे ने अंग्रेजी साहित्य की भी खूब प्रशंसा की है। जर्मन साहित्य को उसने अंग्रेजी साहित्य की ही उपज बताया है। एवरमैन को सम्बोधन करके उसने कहा है, "हमारे उपन्यास और दुष्कात नाटकों का कहां से आविर्भाव हुआ? गोल्डस्मिथ, फाल्स्बग और शेक्सपियर से ही न?" तथा जर्मनी में क्या कोई ऐसे तीन लेखकों का नाम गिना सकते हो जो सॉड बायरन, मूर और वाल्टर स्कॉट की बराबरी कर सकें?"^३ वस्तुतः केवल जर्मन कवि और उपन्यासकार ही अंग्रेजी लेखकों से प्रभावित नहीं हुए स्वच्छन्दतावादी लेखकों के समीक्षा विद्वान्तों को भी उन्होंने प्रभावित किया।

स्वच्छन्दतावादी और यथार्थवादी धाराओं का विकास

इस प्रकार हम देखते हैं कि गेटे ने अपने स्फुट निबन्धों तथा वार्तालापों में महाकाव्य, नाट्य कविता, समीक्षा, फ्रेंच समीक्षा की पद्धति, कविता की सर्वव्यापकता, सॉडय, प्रिस्टोटल के काव्यशास्त्र का परिशिष्ट, तथा शेक्सपियर बायरन और मोलियर आदि की रचनाओं पर महत्वपूर्ण विचार प्रकट किये हैं।

गेटे के साथ ही हम उनीसवीं शताब्दी में प्रवेश करते हैं—जिस शताब्दी में स्वच्छन्दतावादी और यथार्थवादी ये दोनों साहित्यिक धाराएँ चरम विकास को प्राप्त हुईं। इसी शताब्दी में फ्रांस में बाल्झाक, विक्टर ह्यूगो, ज्यूमा, मोपासा, आनातोले फ्रांस जैसे उपन्यासकारों और कहानी लेखकों, जर्मनी में इम्सन और हॉटमैन जैसे नाटककारों, तथा हीगल, मार्क्स और नीत्शे जैसे दार्शनिकों, रूप में पुस्किन, गोमोल, तुगनेव, तास्तुताय, दास्तायव्स्की और चेखव जैसे कवि, कथाकारों और नाटककारों, बेल्गिंस्की और चनिशेव्स्की जैसे आलोचकों, तथा इंग्लैंड में बहमवथ, कॉलरिज बायरन शेली, कीटस, टेनासेन जैसे कवि, तथा वाल्टर स्कॉट, चार्ल्स डिकेन्स, पैकरे, जॉन इलियट और टामस हार्डी जैसे उपन्यासकारों और मैथ्यू आनल्ड, रस्किन और विलियम मोरिस जैसे आलोचकों का प्रादुर्भाव हुआ जिन्होंने पाश्चात्य साहित्य के गुण गौरव को समृद्ध और समुन्नत बनाया।

कहना न होगा कि गेटे के विचारों और उसकी रचनाओं का प्रभाव उत्तरवालीन स्वच्छन्दतावाद पर पर्याप्त रूप में पड़ा।

१—यही पृ० २३४

२—यही पृ० २३०

३—पानवरसेशन आफ गेटे, पृ० ७४

विलियम यट्सवर्थ (१७७०-१८५०)

स्वच्छन्दतावादी काव्ययुग का प्रवर्गक

यट्सवर्थ हरश्रावणादी काव्ययुग का प्रवर्गक कवि है। उसके पूर्व गण्यशास्त्रवादी परम्परा का जोर था। परम्परावादी आलोचक काव्यरचना में काव्यरूढ़ियों के पालन, प्रकृति के अनुकरण, और काव्य की परिशुद्धता आदिके सम्बन्ध में वाद विवाद किया करते थे। इन वाद विवादों का घन हुआ मध्य १७१८ में यट्सवर्थ और कॉन्तिरिज की युगान्तरकारी निरिक्तन ध्वेदता (गीतामय और गीत) नामक रचना के प्रकाश से। दो वर्ष बाद ही इस काव्यमण्डल का दूसरा संस्करण प्रकाशित हुआ जिसकी भूमिका में साहित्य समीक्षा सम्बन्ध मित्राणों की स्थापना की गयी, जिसे स्वच्छन्दतावाद के मूलन घोषणापत्र के रूप में मान्य किया गया। भूमिका के प्रारम्भ में यट्सवर्थ ने लिखा है, 'एक विलेन बारण है जो पहले समय में अज्ञात थे—आज अपनी संयुक्त शक्ति के साथ, अस्तित्व की विवेक-बुद्धि को कृति करने उसे स्वतंत्र प्रयत्नों के लिए अयोग्य बनाने तथा उसे एकदम अगम्य और जड़ दशा को पहुँचाने में सक्षम है। हमें सबसे प्रभावशाली कारण है प्रतिदिन होनेवाली राष्ट्रीय घटनाएँ तथा नगरों की जर्मकरा में निरन्तर बृद्धि। परिणाम यह हुआ कि वेगों की एकरूपता के कारण अभाधारण घटनाओं के प्रति लोगों में प्रबल आकांक्षा जागृत हुई, जिसे द्रुतगति से प्रकाशित होने वाले समाचारपत्र घटे घटे में तृप्त करने लगे। साहित्य तथा नाट्य प्रदत्तों में अपने को जीवन का इस प्रवृत्ति तथा आसार विचार के अनुकूल बना लिया।' 'जेनसवियर और मिस्टन जैसे कवियों की उपेक्षा व सम्बन्ध में यट्सवर्थ ने लिखा है 'जेनसवियर और मिस्टन जैसे हमारे व्योवृद्ध लेखकों की बहुमुख्य कृतियों की उपेक्षा होने लगी है। उनका स्थान उल्लेख जनाहमक उपमान, कण तथा बेहूदा जमन दुःखेही तथा पद्यबद्ध निरर्थक मर्यादा बिहीन कहानियों ने ले लिया है।'

दरमसल १७६८ के पूर्व प्रायः तीस वर्षों के काल में, शास्त्रवाद व विघटन की प्रक्रिया प्रारम्भ हो चुकी थी जिससे स्वच्छन्दतावाद की भूमिका तयार होती आ रही थी। १७७० के बाद केवल कविता में ही नहीं गद्य में भी परंपरा और रूढ़िवाद को तिलाजलि देकर, साहित्य में होनेवाले नवीन प्रयोग समीक्षा को स्वच्छन्दतावाद की ओर खकेल रहे थे। कल्पनाप्रधान साहित्य के इस नवीन युग

१—विलियम यट्सवर्थ पोएट्री एण्ड पोएटिक क्विशन, पृ० ९, नाइएटोथ सेंचुरी क्रिटिकल एसेज, एडमण्ड जोस।

में अनेक विशेषताएँ दृष्टिगोचर होने लगी—जैसे, प्रकृति के प्रति उत्कट प्रेम, भ्रष्टातमलौकिक रहस्य भावना में गहरी भास्था, जीवन के कौतूहल और भ्रष्टात्मवाद की ओर संकेत, व्यक्तिवाद, नये पूँजीवादी सामाजिक सम्बन्धों के प्रति असन्तोष, सरलता तथा मानवता ।

वड्सवर्थ मनोवैज्ञानिक आलोचक

वड्सवर्थ की कविता में स्वच्छन्दवाद की प्रायः सभी विशेषताएँ दिखायी देती हैं । उसने प्रकृति और मानव का एक मानववादी अभिनव दृष्टिकोण से अवलोकन कर द्रुतत गौली में अपने विचारों को अभिव्यक्ति प्रदान की । वस्तुतः उन दिनों साहित्यिक समीक्षा में मनोविज्ञान का महत्त्व बढ़ रहा था । जिज्ञासाएँ की जा रही थी कि साहित्य का जन्म किन परिस्थितियों में हुआ । इसका उत्तर साहित्य के मनोवैज्ञानिक मौलिक तत्त्वों का लेखा जोखा प्रस्तुत करने पर ही दिया जा सकता था । 'लिरिकल बैलेड्स' की भूमिका में वड्सवर्थ ने इन प्रश्नों का समाधान किया । वह लिखता है, "सामान्य भूमि पर इस विषय का विवेचन करते हुए, मैं पूछना चाहूँगा कि कवि शब्द का क्या अर्थ है ? कवि किसे कहते हैं ? वह किसको सम्बोधन करके लिखता है ? उससे किस भाषा की अपेक्षा की जाती है ?—वह मानव है, जो मानव को सम्बोधित करके लिखता है : हाँ, वह ऐसा मानव है जिसमें अधिक प्रौढ़ सम्वेदना शक्ति है, अधिक उत्साह है और अधिक सीकुमाय है, मानव स्वभाव का उसे अधिक ज्ञान है, तथा सामान्य मानव का अपेक्षा उसकी आत्मा अधिक व्यापक है । वह एक ऐसा मानव है जो अपने राग विराग और सकल्प विकल्प से सन्तुष्ट रहता है, तथा वह अपने जीवन के तत्त्वों में भीरों की अपेक्षा अधिक रस लेता है । इसी प्रकार के सकल्प विकल्प और राग विराग जो विश्व में दिखायी देते हैं, उनका विचार कर वह धीनविष्ट होता है, तथा जहाँ उसे वे दृष्टिगोचर नहीं होते, वहाँ स्वभावतः उनका सृजन करने के लिए वह प्रेरित होता है । इसमें उससे एक और मनोवृत्ति जाड़ दी है, वह यह कि अप्रत्यक्ष वस्तुओं से हम ऐसे प्रभावित होते हैं मानो वे प्रत्यक्ष हों । यह एक एसी योग्यता है जो अपने भाषने भावावेशों का एक जादुई अमर पैदा करती है—ऐसे भावावेश जो वास्तविक घटनाओं से उत्पन्न भावावेशों से नितान्त भिन्न होते हैं—फिर भी वास्तविक घटनाओं से उत्पन्न भावावेशों से साम्य रखते हैं ।"

कवि का वैशिष्ट्य

प्रश्न होता है कि किन बातों में कवि दूसरों से भिन्न है । वड्सवर्थ का कथन है कि वह उनसे केवल मात्रा में भिन्न है प्रकार का भेद उसमें नहीं है । यह

विषयता है, "कवि सात्त्विकत्व" बाह्य उत्तेजना के बिना भी, सामान्य मानव की प्रपेक्षा अधिक उत्पन्न हो विचार और अनुभव कर सकता है, तथा इस प्रकार के विचारों और भावों को अभिव्यक्ति प्रदान करने की उसमें अधिक दायता है।" इस प्रकार के विचार और भाव सामान्य मानव के ही विचार और भाव होते हैं। उनका सम्बन्ध किससे होता है? बहसबन्ध के इनका सम्बन्ध नैतिक भावनाओं, प्राकृतिक सम्बेदनाओं तथा उन कारणों से बताया है जो इनकी उत्पत्ति में कारण होते हैं। कवि इसी प्रकार के भावों और सम्बेदनाओं का प्ररूपण करता है, क्योंकि यही भाव और सम्बेदनाएँ अन्य मानवों में पायी जाती हैं, और इसी प्रकार के विषयों में उनकी रचि होती है। बहसबन्ध में लिखा है, कवि मानवीय मनोभावों के अनुरूप ही सोचता और अनुभव करता है। ऐसी हालत में, विषय तथा स्पष्ट रूप में सोचनेवाले अन्य मानवों से, उनकी भाषा सात्विक रूप में भिन्न कैसे हो सकती है? इसी को और स्पष्ट करते हुए बहसबन्ध कहता है "लेकिन कवि कवियों के लिए नहीं लिखते, जनसाधारण के लिए लिखते हैं। इसलिए यदि हम अज्ञानजन्य प्रशंसा तथा जिम बात को हम नहीं समझते, उससे उत्पन्न आनन्द के समर्थक नहीं हैं तो कवि को अपनी कल्पित ऊँचाई से उतरना होगा, तथा बौद्धिक महानुभूति जागृत करने के लिए, उसे अन्य लोगों की भाँति ही अपनी अभिव्यक्ति करनी होगी।" कवि जब जन साधारण की वास्तविक भाषा को भाषा बनकर अपनी रचना करता है तो उसके "कदम मुरझित भूमि को घोर पड़ते हैं।" इस प्रकार बहसबन्ध काव्य सृजन में कवि की मानसिक स्थिति का विश्लेषण करते हुए साहित्य के मूलभूत मनोवैज्ञानिक तत्वों की ओर लक्ष्य करता है।

काव्यशैली

रूप से कवि की दया का पात्र रहता पड़ता है, जिस किसी बिम्ब धवला खोली से वह मनोभावों का सम्बन्ध स्थापित करे, उसके प्रति उसे सम्मान का भाव प्रदर्शित करना होता है। दूसरी अवस्था में, छन्द कतिपय नियमों में बंधकर चलता है—जिसे कवि और पाठक दोनों स्वेच्छा से स्वीकार करते हैं, क्योंकि वे निश्चित होते हैं तथा उनकी ओर से मनोभावों से किसी प्रकार का अवरोध उपस्थित नहीं किया जाता।^{१४}

वदसवय की मायता है कि जय और छन्द में कविता लिखने से ही वह जन-सामान्य को भाषा^{१५} में लिखी जा सकती है। जय और छन्द के समर्थन की प्रारम्भिक अवस्था के लिए आवश्यक काव्यसृजन का पद्धति के सम्बन्ध में उसने लिखा है, "कविता उदात्त अनुभूतियों का स्वतः स्फूर्त प्रवाह है, और उसका जन्म शान्ति के क्षणों में स्मरण किये हुए भावों से होता है।" हरिस्टोटल की भाँति उसने कथानक धवला परिस्थिति को मुख्य न मानकर अनुभूति को ही मुख्य बताया है। इसकी प्रक्रिया के सम्बन्ध में वदसवय लिखता है, "इस भाव का चिन्तन किया जाता है एक प्रकार की प्रतिक्रिया द्वारा। अशुभ अवस्था का शनै-शनै लोप हो जाता है, तथा पहले भाव के समान—जो कि चिन्तन का विषय था—एक नये भाव का शनै-शनै उद्भवन होता है और वह मानस में स्थित हो जाता है। इसी मानसिक स्थिति में सामान्यतया सफल रचना का सूत्रपात होता है और इसी स्थिति में वह भाव बढ़ती जाती है। लेकिन विविध कारणों से उत्पन्न भावावेग, वह चाहे किसी प्रकार का क्यों न हो और चाहे कितनी ही मात्रा में क्यों न हो विविध प्रकार की मानस्य भावनाओं से समुक्त होता है जिससे कि किन्हीं भी मनोभावों का निरूपण करते हुए—जिनका स्वेच्छा से निरूपण किया गया है—मस्तिष्क, कुल मिलाकर, मानस की अवस्था को प्राप्त होता है।^{१६}

काव्य नियम के लिये वदसवय ने 'सच्चाई' (सिन्सिपरिटी) पर जोर दिया है। कवि के लिये यह आवश्यक है कि काव्यसृजन के समय वह अनुप्राणित हुआ हो—उसका हृदय निष्प्राण न पड़ा रह गया हो, उसका आत्मा उद्यमशील रही हो। यदि कवि में भावपूर्ण हृदय की कमी है तो वह काव्यशील नहीं हो सकता। इस प्रकार मवेदना और नियम की लेखक का अनोदना की अनुभूति पर आश्रित बताया गया है।^{१७}

१ - यहाँ पृ० १८-१९।

२—ड्राइडन, इलियन और एजरा पाउण्ड ने भी कविता के लिए धोलचाल की भाषा का समर्थन किया है।

३—यहाँ, पृ० २२

४—देने बले, ए हिस्ट्री ऑफ माडन लिटिरेचर २, पृ० १३७

काव्य की भाषा

कवि के सम्बन्ध में टी० एस० इसिगट ने लिखा है, "कवि के नाम अभिव्यक्त करने के लिए कोई 'व्यक्तित्व' नहीं है, किन्तु एक माध्यम है जो कि केवल एक माध्यम है, व्यक्तित्व नहीं—जिसमें मन पर पड़े हुए प्रभाव और अनुभव एक विचित्र और प्राणशक्तीत रूप में मिश्रित होते हैं ।" कहने की आवश्यकता नहीं कि कविता का यह माध्यम भाषा है और निश्चय ही भाषा में बहुत क्षमता है। सिङ्गनी के अनुसार, कवि वह होता है जो समुन्नत जगत् को प्रत्यगात्मक रूप में प्रस्तुत कर सके। ब्राइडन की मायता थी कि नाटकीय कवि का कतव्य है कि वह मानव स्वभाव का एक समुचित और सजीव चित्र उपस्थित करे जो भाषा द्वारा ही समभव हो सकता है। लेकिन बड्सवथ ने शब्दों के प्रयोग की अपेक्षा कवि के लिए उसकी मानसिक दशा को अधिक महत्वपूर्ण बताया है जिससे कि वह पाठकों के मस्तिष्क को आवश्यक रूप से प्रभुक्त दशा में प्रवृद्ध बना सके।

रूपतत्त्व और विषयवस्तु की समस्या ?

बड्सवथ ने कहा है कि कवि क्या लिखता है और जो कुछ वह लिखता है वह क्यों महत्वपूर्ण है। लेकिन इस कथन से यह स्पष्ट नहीं होता कि कवि अपनी रचना गीता को किस प्रकार प्रभावित करता है तथा कविता—जो कि एक व्यक्तिगत साहित्यिक कला है—किस प्रकार अभिव्यक्ति के अन्य रूपों से भिन्न है। कविता के छावों को उसने कविता की बैकल्पिक शोभा माना, तथा काव्यशैली के सम्बन्ध में उनमें घोषित किया कि चूँकि कविता का सम्बन्ध मानव और प्रकृति सम्बन्धी भाव्य और मूलभूत तथ्यों से होता है, अतएव कवि को 'क्षणिक और प्रासंगिक तालकारों' से दूर रहते हुए सरल तथा तार्किक भाषा का ही प्रयोग करना चाहिए। लेकिन फिर भी रूपतत्त्व और विषयवस्तु की पुरातन समस्या ज्यों-की-त्यों बनी रह गयी। एल्वेनज़ैण्डर पोप और जॉन ब्राइडन का भ्रांति, बड्सवथ ने कविता को, व्याख्यायोग्य विषयवस्तु को कौशलपूर्ण मनोहर छन्द-रचना में प्रस्तुत करनेवाली स्वीकार नहीं किया—उसे अनुभूति की अपूर्वता ही माना। लेकिन इस अपूर्व अनुभूति की सहायता से कवि किस प्रकार अपूर्व विषयवस्तु तक पहुँचता है, यह फिर भी स्पष्ट नहीं हो सका।

१—इल्मु० एस० आर्मेन प्रश्न करता है—"तुम कविता क्यों लिखना चाहते हो?"

यदि मधुबन उत्तर देता है : "मुझे कुछ महत्वपूर्ण बातें कहनी हैं", तो उसे कवि नहीं कहा जा सकता। यदि उसका उत्तर है : "मैं शब्दों के इवगिर्द सटका रहकर सुनना चाहता हूँ कि वे क्या कहते हैं," तो समभव है वह कवि होने जा रहा है। ईविङ्ग ईंधीज, क्लिफ़्स अप्रोवेज टू लिटरेचर, पृ० १५१।

कहा जा चुका है कि सिङ्गा ने कविता को एक आदर्श जगत् की रचना स्वीकार किया है, लेकिन यह आदर्श जगत् एक प्रत्ययात्मक रूप में प्रस्तुत किया जाना चाहिए जिससे कि पाठकगण इसका अनुकरण करने के लिए क्रियाशील हो सकें। इस प्रकार हम देखते हैं कि सिङ्गा ने रूपतरु और विषयवस्तु के भेद को स्पष्ट कर दिया। ड्राइडन की मान्यता है कि कवि 'मानव प्रकृति के समुचित और सजीव चित्र' प्रस्तुत करता है। यहाँ 'समुचित' शब्द से उसने विषयवस्तु तथा 'सजीव' शब्द से रूपतरु पर जोर देते हुए दोनों का अन्तर प्रतिपादित किया है। किंतु बड्सवर्थ के कथन के अन्तर्गत कवि की अनुभूति से औचित्य और सजीवता ही परिलक्षित होती है, रूपतरु और विषयवस्तु की समस्या का हल इससे नहीं होता। कॉन्जरिज ने अपने डग से इसे हल करने का प्रयत्न किया है।^१ भरिस्टोडल की विवेचन प्रणाली का अनुसरण करके उसने सौंदर्य तत्त्व के विवेचन को दार्शनिक चिन्तन को विषय बना दिया।

आनन्द, कविता का नैतिक धर्म

भरिस्टोडल ने कविता में सौंदर्यवाद की प्रतिष्ठा करते हुए उसमें आनंद को मुख्य माना है लेकिन यह आनन्द नैतिक सिद्धांतों की ओर हमें नहीं ले जाता। सिङ्गा ने काय 'याय' में सदाचार को प्रमुख स्थान दिया है, लेकिन उसने जो आदर्श ससार की कल्पना की है—ऐसा ससार जिसका अनुकरण करना कोई भी पाठक पसंद करेगा—वह बड्सवर्थ की मान्यता से भेल नहीं खाता। बड्सवर्थ ने कवि को 'मानव की नैतिक और अपरिच्छिन्न गरिमा के प्रति अद्याजलि भक्ति करते हुए' चित्रित किया है। वह लिखता है, "तात्कालिक आनन्द प्रदान करने को कविकला का अपेक्ष न समझा जाय। बात इससे बिल्कुल उल्टी है। यह सृष्टि के सौंदर्य की स्वीकृति है, यह एक ऐसी स्वीकृति है जो अधिक सक्रिय है, क्योंकि यह औपचारिक नहीं बरन् अप्रत्यक्ष है। यह काय उमक लिए सरल और सहज है जो ससार को प्रेमभाव से देखता है। यह मानव की नैतिक और अपरिच्छिन्न गरिमा के प्रति अद्याजलि है, आनन्द के अन्य और मूलभूत सिद्धांतों के प्रति सम्मान की भावना है जिनके द्वारा कवि अनुभव करता है, जीवित रहता है और सक्रिय रहता है। हमारी केवल उसी के प्रति सहानुभूति होती है जो आनन्द से उत्पन्न होता है। हम जहाँ वहीं किसी के दुःख में सहानुभूति व्यक्त करते हैं, वह सहानुभूति आनन्द के सूक्ष्म संयोग से उत्पन्न और अपसर होती है।^२ मतलब यह कि वाच्यगत आनन्द को बड्सवर्थ ने उदात्त स्वीकार किया है।

१—वही, पृ० ६७ ६८

२—विलियम बड्सवर्थ, पोयटी एण्ड पोएटिक डिक्शन, पृ० १४।

द्रादहन ने नतिव विना की अपने आनन्द को ही काम्य का मुख्य प्रयोजन स्वीकार किया है, हमने भी यद्वर्मवर्ष महमन नहीं है। जो मन ने काम्य ग आनन्द और साथ का सम्मिश्रण स्वीकार किया है, यह भी यद्वर्मवर्ष को मान्य नहीं। यद्वर्म-वर्ष के अनुसार, 'समुन्नत स्वभाववाले कवि जगत् से, 'कवि के मायावर्णन निरीक्षण की परिणुद्धता से और 'उसकी पद्यबद्ध रचना की परिष्कृति और समुपयता से ही आनन्द का प्राप्ति होती है। मानव तथा प्रकृति ने परिचासना में समान रूप से निदर्शित मौलिक सिद्धांतों को ठोस तथा हृदयवाच्य सन्दायनी द्वारा अभिव्यक्त करने की यथि योग्यता को उसने आनन्द स्वीकार किया है। मानव और प्रकृति को परस्पर सम्बद्ध प्रतिपादित करते हुए यह सिद्धांत है 'कवि समझता है कि मानव और प्रकृति मूलतः एक-दूसरे में मिले हुए हैं, तथा मानव मन स्वभावतः प्रकृति के सर्वोत्कृष्ट और सर्वाधिक सुन्दर तरफों का दर्पण है। और इस प्रकार कवि आनन्द की भावना से—जो उसके सम्पूर्ण है अभ्यसनम में भाग्य रहनी है—प्रेरित होकर सामान्य प्रकृति से वार्तालाप करता है।"१

यद्वर्मवर्ष ने कविता को समस्त ज्ञान का प्राण तथा उत्कृष्ट आत्मा कहा है, यह एक भाववैशेष्यपूर्ण अभिव्यक्ति है जो समस्त विज्ञान की मुक्तकृति से प्रकट होती है। शेक्सपियर के शब्दों में 'कवि आने और पीछे दोनों तरफ देखता है।' कवि मानव स्वभाव की सुरक्षा के लिए चट्टान का काम करता है, वह समझता है और रक्षक है, अपने साथ वह सम्बन्ध और प्रेम लिये रहता है। भूमि और जलवायु भाषा और तौर तरीके, कायदे कानून और रीति रिवाज का भेदभाव रहते हुए भी, तथा कुछ चीजों के चुपचाप मस्तिष्क से बाहर निकल जाने और कुछ के भीषण रूप से मूट हो जाने पर भी, कवि समस्त भूमण्डल पर सदब फले हुए मानव समाज के विशाल साम्राज्य को अपने भाववैशेष्य और ज्ञान के द्वारा एक सूत्र में बांध देता है।"२ यद्वर्मवर्ष ने कविता को समस्त ज्ञान का आदि और अन्त स्वीकार किया है। कविता को मानव हृदय की भाँति उसने अमर बनाया है। उसने लिखा है 'यदि वैज्ञानिकों के प्रयत्न कभी हमारी स्थिति में तथा जिन प्रभावों को हम स्वाभाविक ग्रहण करते हैं उनमें, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से, कोई तात्त्विक जाति उत्पन्न कर दे, तो भी कवि साता नहीं रहेगा—जैसा कि वह आजकल नहीं सोता हुआ है। वह वैज्ञानिकों के धरण चिह्नों का अनुकरण करने के लिए प्रस्तुत रहेगा—वेबल उन सामान्य अप्रत्यक्ष प्रभावों में ही नहीं बरत स्वयं विज्ञान सम्बन्धी विषयों में सम्वेदना जागृत करने के लिए भी वह उनके साथ रहेगा।"३

१—यही, पृ० १५।

२—यही, पृ० १६।

३—यही

इस प्रकार बहसवय ने मानव तथा प्राकृतिक कायकलाप के अन्तर्गत में विद्यमान मानव की काय का नैतिक धर्म प्रतिपादित कर 'सम्बन्ध और प्रेम' के आधार पर मानव और प्रकृति के मौलिक मूल्यों की ओर लक्ष्य किया है। यूनानी समीक्षकों की भाँति, कविता को अनुकृति की अनुकृति न मानकर, उसे एक ठोस और इद्रिय प्राप्त चित्र कहा है जो हमें आनन्द प्रदान करता है तथा साथ ही आनन्द का व्यापक महत्ता पर प्रकाश डालता है।

काव्यसिद्धान्त

बहसवय ने काव्यसिद्धान्त प्रकृतिप्रेम पर आधारित है। उसके संबंध में कहा गया है, 'प्रकृति में जो कुछ प्रगाढ़ और सारभूत है उसके लिये बहसवय ने जो दृष्टि दी, वह समस्त आधुनिक कवियों में सबसे पैनी थी।' प्रकृति का चिन्तन करते हुए ही कवि को मनोदशा अपने सर्वोत्तम रूप में अभिव्यक्ति प्राप्त करता है। प्रकृति के मूलभूत सिद्धान्तों को अपने सामान्य जीवन से पुनः स्वीकार कर काव्य के अन्तरंग की प्रतिष्ठा की है। परिष्कृत और पारिभाषित शैली के स्थान पर उसने कविता में स्वयं निस्तुन अभिव्यक्ति को मुख्य माना है। काव्य की कथा-वस्तु के स्थान पर कवि की अनुभूति पर जोर देते हुए कहा गया है कि अनुभूति के कारण ही काव्य में मनोभावों और स्थिति को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त होता है। कला के लिए ही अनुभूति को उसने महत्व दिया अनुभूति के लिए कला की नहीं। 'आवश्यक मनोभावों' के लिए उत्कृष्ट भूमि तैयार करना ही काव्य का उद्देश्य माना गया है। अलंकारपूर्ण भाषा को छोड़ सरल प्राचीन जना का भाषा को अपनाने का उसने कविता को आदेश दिया है। उस समय कवि परियों और शेरियों के चरण में विशेष रूप से सतर्क थे। उसका कहना था ग्राम्य कथाओं और कृषकों की गहन अनुभूतियों का चित्रण क्यों न किया जाय? और इसने लिए सामान्य जीवन से घटनाओं और परिस्थितियों का ध्यान करना मुख्य है। इन घटनाओं और परिस्थितियों पर कवि अपनी कल्पना का रंग चढ़ाता है जिससे साधारण वस्तुएँ भी आसाधारण रूप में दिखायी देने लगती हैं। वस्तुतः पाठकों के भावों को प्रवृद्ध करना ही यहाँ काय का मुख्य स्वीकार किया गया है। बहसवय ने लिखा है, 'इन कविताओं का मुख्य उद्देश्य था घटनाओं और परिस्थितियों का

१—साजाइनस या दाते का मत इससे विपरीत था। दाते ने लिखा है "कविता तथा उसके उपयुक्त भाषा एक धर्मसम्पादित कष्टसाध्य काय है।" इसलिए उसने 'ग्राम्य भाषा से बचने का' आदेश दिया है। देखिए इसी पुस्तक का 'मध्ययुगीन समीक्षा' में दाते 'प्रकरण, पृ० १२६, जॉन सेंटसबरी हिस्ट्री ऑफ इंग्लिश लिटरेचर, पृ० ३२४-२६।

सामान्य जीवन से चयन करना तथा उनके बचन में आदि से आत तक, यथासम्भव ऐसी भाषा का चुनाव करना जिसका व्यवहार लोग वास्तव में करते हैं। और इसके साथ ही उन्हें कल्पना का ऐसा गुट देना जिससे कि साधारण वस्तुएँ भी अद्भुत रूप धारण कर लें।' आगे चलकर वह लिखता है 'सामान्यतया निम्न और ग्रामीण जीवन का चयन इसलिए किया गया है कि उस परिस्थिति में हृदय के आवश्यक मनोवेगों को अपेक्षाकृत अधिक उबरा भूमि मिलती है जिसमें वे प्रीति प्राप्त कर सकते हैं, उनपर नियंत्रण कम रहता है तथा उनकी अभिव्यक्ति अपेक्षाकृत सीधी सी और सशक्त भाषा में होती है।'^१

वहसवय ने जब ग्रामीण जनों की 'स्वाभाविक भाषा' का समग्र विचार तो समीक्षा जगत् में क्लृप्तियों में गयी। स्कॉट जेम्स ने बलकारदिहोन उसके स्वच्छ-दत्तावादी विचारों को कलाहीनता के सिद्धांत घोषित करते हुए कहा कि किसी ग्रामीणजन के मनोभावों को इसलिए अधिक गंभीर नहीं कहा जा सकता क्योंकि उसका अनुभव सीधा है।^२ देखा जाय तो उसकी 'तिरिक्त बैसेट्स' के कुछ ही गीत, उसकी स्वयं की कसीटी पर खरे उतरते हैं। आगे चलकर उसने अपने इन विचारों में संशोधन किया। ग्राम्यभाषा का समग्र करते समय दो प्रकार का समाज कवि के प्रतिष्ठित र्म था—ग्राम्यलैण्ड का ग्रामीण समाज और लंदन का नागरिक समाज। लंदन का नागरिक समाज मुबह से शाम तक भाग बीट, मिसने जुनने और समा सोसायटी में व्यस्त रहता था। इसके अतिरिक्त, बड़े बड़े कवियों की रचनाएँ भी शुरु में प्रशंसित नहीं होती थीं, इसलिए पाठकों के मन में इन रचनाओं के प्रति शक्ति उत्पन्न करना भी कवि का कर्तव्य समझा जाता था।^३

ग्रहसंघर्ष की देन

वहसवय ने व्यवसायिकवाद से प्रकृति के अनुकरण का सिद्धांत ग्रहण किया जिससे उसने एक नया सामाजिक मोड़ दिया। इसी प्रकार १८ वीं शताब्दी में कविता को जो भावावेश कटा गया था उसी के आधार पर उसने कविता का लक्षण प्रस्तुत किया। काव्य के सामाजिक प्रभाव को भी वहसवय ने स्वीकार किया है जिससे मानव-समाज प्रेम में बंधकर सुखी बनता है। काव्य शैली का विरोध, ग्रामीण भाषा का अनुकरण तथा अनुभूतियों को स्वतः स्फूर्ति को कविता में प्रतिगदित करना—वहसवय के ये सिद्धांत आधुनिक समीक्षा के साथ भले ही मेल न खाते हों, किन्तु भी उसने समीक्षा सम्बन्धी जो विचार व्यक्त किये हैं, वे महत्वपूर्ण हैं।

१—विस्मय वहसवय, पृ० ३।

२—ड मेकिंग ऑफ लिटरेचर, पृ० २०६-७

३—रैने बसे ए हिस्ट्री ऑफ मॉडर्न लिटरेचर, २, पृ० १३३

सैमुअल टेलर कॉलरिज (१७७२-१८३४)

बड्सवर्थ और कॉलरिज का सम्मिलित प्रयत्न

बड्सवर्थ का मित्र और सहयोगी कॉलरिज स्वच्छदतावाद का समर्थक कवि हो गया है। दोनों एक दूसरे के पड़ोसी थे और उनमें प्रायः कविता को लेकर चर्चा हुआ करती थी। कविता में नैसर्गिक सत्य के प्रति यथार्थ लगाव रहता है जिसके कारण वह पाठकों की सहानुभूति को उत्तेजित करती है, तथा कल्पना के परिवर्तित रंगों के कारण उसमें अभिनव रोचकता उत्पन्न होती है^१—यही उनकी चर्चा का विषय होता। कालांतर में इस चर्चा के आधार पर योजना बनायी गयी कि दो विभिन्न प्रकार की कविताओं की रचना की जाय—‘एक में घटनाएँ और चरित्र—भौतिक रूप में ही सही—मलौकिक रूप में रहे’, दूसरी में ‘विषयो का चुनाव सामान्य जीवन से हो, चरित्र और घटनाएँ ऐसी हों जो प्रत्येक गाँव में और उसके आसपास दिखायी दें।’^२ इनमें भौतिकता का क्षेत्र चुना कॉलरिज ने भौतिक विषयो को शुद्ध काव्यात्मक रूप में प्रस्तुत कर, तथा नैसर्गिकता का क्षेत्र चुना बड्सवर्थ ने इतिवृत्तात्मक कविताओं की रचना कर। कॉलरिज की ‘ऐंशिपेंट मैरीनर’ और ‘क्रिस्टवेल’ स्वच्छदतावादी कविता, तथा बड्सवर्थ की ‘गुडी ब्लैक’, और ‘द थॉन’ आदि नैसर्गिकवादी कविताएँ उदाहरण रूप में उपस्थित की जा सकती हैं।

परिणामस्वरूप, प्रागे चलकर ‘लिरिकल बैलेड्स’ नाम का युगान्तरकारी काव्यसंग्रह प्रकाशित हुआ जिससे अंग्रेजी काव्य के इतिहास में एक नया मोड़ प्रारम्भ हुआ। इस संग्रह में कॉलरिज की स्वच्छदतावादी तथा बड्सवर्थ की नैसर्गिकतावादी कविताओं का समावेश होने से उस युग के इन दोनों ही प्रमुखवादों का पूर्ण विकास दृष्टिगोचर होता है। इस पुस्तक के दूसरे संस्करण में बड्सवर्थ ने अपनी लम्बी भूमिका में काव्यसिद्धांतों का प्रतिपादन किया, जिसकी चर्चा की जा चुकी है।

‘घायोप्राफिया लिटरेरिया’

बड्सवर्थ की भाँति कॉलरिज ने भी अठारहवीं शताब्दी की काव्यरूढ़ मान्यताओं का उ मूलन कर स्वच्छदतावादी प्रवृत्ति को प्रतिष्ठा में योगदान दिया। यद्यपि कॉलरिज की उत्कृष्ट काव्य रचनाओं की संख्या अपर्याप्त अल्प है, फिर भी जो कुछ उसने लिखा, वह असाधारण है।

१—कॉलरिज, घायोप्राफिया लिटरेरिया, अध्याय १४, पृ० ५२, संपादक जॉन सम्पसन, कम्ब्रिज, १९२०।

२—वही

भाषा तक सीमित नहीं रहती।^१ इस व्यापक अर्थ में, कविता मनुष्य की सम्पूर्ण आत्मा को सक्रिय बना देती है जिससे कि इसकी प्रत्येक शक्ति अपने आपेक्षिक मूल्य और गरिमा के अनुसार कार्य करने में प्रवृत्त होती है। लेकिन यह तभी संभव है जब कि कवि अपनी कल्पना से काम ले। वह एकता के स्वर और भावना को प्रसारित करता है और अपनी सश्लेषात्मक जादुई शक्ति से एक अंश को दूसरे के साथ इस तरह मिला देता है जिससे वे परस्पर धूल मिसकर, एक हो जाय। इसी शक्ति को कल्पना नाम से अभिहित किया गया है।^२

देखा जाय तो कविता की सुस्पष्ट व्याख्या करने के बजाय, कॉलरिज कवि का वर्णन करके ही सतोष कर लेता है, और फिर वह कल्पना की चर्चा पर आ जाता है। कॉलरिज ने लिखा है, 'काव्य क्या है?' इस प्रश्न का उत्तर कवि क्या है? इस प्रश्न के उत्तर में सन्निहित है। क्योंकि यह कवि की प्रतिभा से ही निष्पन्न भेद है, जो कवि के अपने मानस बिम्बों, विचारा और मनोभावों को अवलम्बन देता है और उनका सशोधन करता है।^३ अन्त में कॉलरिज ने "सद्बुद्धि को काव्य प्रतिभा का घटीर, भाव-तरंग (कैन्सी) को भाषाध्वनन गतिशक्ति को जीवन तथा कल्पना को उसकी आत्मा" कहा है, जो सबत्र विद्यमान रहती है तथा सबको मिलाकर एक साहित्यपूर्ण बोधयुक्त सम्पूर्णता का निर्माण करती है।^४

कॉलरिज ने कविता को काव्य का अंग स्वीकार किया है, इसलिए उसका सात्त्विक उद्देश्य आनन्द प्रदान करना माना गया है, यद्यपि यह उसका सम्पूर्ण उद्देश्य नहीं है। कविता अथ कलाओं से भिन्न इसलिए है कि इसका माध्यम भाषा है। "कविता एक विशिष्ट रचना है जो वैज्ञानिक कृतियों से इस बात में भिन्न है कि उसका सात्त्विक उद्देश्य आनन्द होता है सत्य नहीं। अथ साहित्यिक कृतियों से वह इसलिए भिन्न है कि उसमें सम्पूर्ण कृति से वही आनन्द प्राप्त होता है जो कृति के प्रत्येक अवयव से होनेवाले विशिष्ट परितोष के अनुकूल हो।"^५ 'शेक्स-

१—कॉलरिज के अनुसार, गैटो और जर्मी टेसर के लेखों तथा टामस बर्नेट की 'मिटीरिया सक्का' में इस बात के अकाट्य प्रमाण हैं कि सर्वोत्कृष्ट कविता बिना छन्द के हो सकती है। यह अध्याय १४ पृ० ५७।

२—यही

३—यह, अध्याय १४ पृ० ५७

४—घटी, पृ० ५८। भावतरंग (कैन्सी) की रचिजन ने एक गिलहरी के समान बताया है जो अपने बन्दीगृह में गोसाकार चक्कर काटती हुई सुखी रहती है, कल्पना एक तीर्थयात्री है जो इस पृथ्वी पर वास करता है और घर उसका स्वयं में है। रत्ने वाले हिस्ट्री आफ माइन क्रिटिसिज्म, ४ पृ० १४२

५—वायोपाटिया लिटरेरिया, पृ० ५६

पियरिन त्रिटिसिज्म' में इसी कथन को स्पष्ट किया गया है—“काव्य अभिव्यक्ति की कला है—जो कुछ भी हम अभिव्यक्त करना चाहते हैं—जिससे उत्तेजना की अभिव्यक्ति और उत्पत्ति हो सके, लेकिन उसका उद्देश्य हो तात्कालिक आनन्द, तथा प्रत्येक अवयव से इतने अधिक आनन्द की प्राप्ति हो जो कि सम्पूर्ण की महानतम राशि के उपयुक्त हो।”^१

छन्द और कविता

प्रिस्टोडल ने छन्द को कविता के लिए अनिवार्य नहीं माना। इसी मत को प्रमाण करते हुए बड्सवथ ने कहा है, ‘गद्य तथा छन्दोबद्ध रचना की भाषा में न कोई मौलिक अन्तर है और न हो सकता है।’^२ लेकिन बड्सवथ ने आगे चलकर यह भी स्वीकार किया है कि यदि कविता में ऊपर का छन्द जोड़ दिया जाय तो वह साधारण जीवन की अनुदना और अविष्टता से मुक्त हो जाती है।

कॉलरिज ने अपने सहयोगी मित्र की इस भावना का विस्तार में खडन किया है। वह कहता है कि कविता में भी वही तत्त्व होते हैं जो किसी गद्य रचना में, क्योंकि दोनों ही शब्दों का उपयोग करते हैं। इसलिए दोनों में भाष्यम का भेद तो ही नहीं सकता, क्योंकि दोनों का भाष्यम शब्द है। अतएव दोनों में यही अन्तर हो सकता है कि भिन्न प्रयोजनों के परिणामस्वरूप उनमें शब्दयोजना भिन्न रूप से उपलब्ध हो। उदाहरण के लिए, कविता में शब्दयोजना इस ढंग से नियोजित की जा सकती है जिससे कि उसके स्मरण रखने में सुविधा हो। यह रचना कविता केवल इसलिए कहलायेगी कि वह छन्द, तुक अथवा दोनों के कारण गद्य रचना से भिन्न होगी। कॉलरिज ने यद्यपि इसे कविता का निम्नतम रूप बताया है फिर भी उसका कथन है कि वह अपनी ध्वनियों तथा अनुक अक्ष की पुनरावृत्ति के कारण आनन्द प्रदान करती है। अतएव छन्द और तुक के आकषण से युक्त सभी रचनाएँ—यद्यपि छन्द और तुक उनमें ऊपर से जोड़े गये हैं—कविता कही जाती है, विषयवस्तु उसकी बाहे जो हो।^३

कॉलरिज का कहना है कि जो कृति छन्दोबद्ध न हो, फिर भी उसका तात्कालिक प्रयोजन आनन्द प्रदान करना हो सकता है, उदाहरण के लिए, उपयास और प्रेम कथाएँ। वह प्रश्न करता है कि तब क्या तुकांत अथवा अनुकान्त छन्द में बांध देन भर से इन रचनाओं को कविता कहा जा सकेगा? उत्तर में कहा गया कि कोई भी

१—जे० ए० एलेपाइ, कॉलरिजस फिलोसाफी ऑफ लिटरेचर, पृ० १२६, हाब्ड यूनिवर्सिटी प्रेस, १९१५।

२—कॉलरिज वायोप्राफिया लिटररिया, अध्याय १८, पृ० ८६-८७।

३—वही, अध्याय १४ पृ० ५५।

कृति तब तक शाश्वत ध्यान-द प्रदान नहीं कर सकती जब तक कि उसमें इस बात का कारण निहित न हो कि वह वैसा ही क्यों है, अथवा क्यों नहीं। अब यदि ऊँचा बड़बड़पन माना है, कविता में छंद ऊपर से जोड़ दिये जायें तो उसमें शाश्वत ध्यान द की उपलब्धि नहीं हो सकती। क्योंकि यदि ऊपर से छंद जोड़ने से कविता बनती है तो उस कविता की अभिव्यक्ति भिन्न प्रकार की भी हो सकती थी। और यदि उसकी अभिव्यक्ति अनिवार्य अभिव्यक्ति नहीं है तो वह शाश्वत ध्यान-द प्रदान नहीं कर सकती। तत्पर्य यह है कि छंद कविता में ऊपर से जोड़ा हुआ न होकर कविता का स्वाभाविक अंग होना चाहिए अतएव कॉलरिज ने छंद को कविता के लिए अनिवार्य नहीं माना है। अपने इस कथन के समर्थन में उसने प्लेटो जर्मि, टेलर, बर्नेट आदि की कविताओं के उदाहरण दिये हैं जो छंद के अभाव में भी उत्कृष्ट कविताएँ मानी जाती हैं। वास्तविक कविता, उसके अनुसार ऐसी होनी चाहिए “जिसके विभिन्न भाग परस्पर एक दूसरे का समर्थन करें, और एक दूसरे की व्याख्या करें, तथा अपने अनुपात में छंदोविधान के साथ उनका सामंजस्य हो तथा छंदोविधान के उद्देश्य और नात प्रभावों को वे प्रोत्साहित करें।”

कविता और गद्य

‘गद्य तथा छंदोबद्ध रचना में कोई अन्तर नहीं’—बड़बड़पन की इस मायता का भी कॉलरिज ने खंडा किया है। कॉलरिज के अनुसार गद्य तथा साधारण बोलचाल में जो अन्तर है वही अन्तर छंदोबद्ध रचना और गद्यरचना में माना जाना चाहिए।^१ उसका कहना है कि गद्य के लिए उपयोगी अभिव्यक्ति के ढंग और रचना-पद्धति कुछ इस प्रकार की होती है जो छंदोबद्ध रचना के लिए उपयोगी नहीं ठहरती। इसी प्रकार छंदोबद्ध कविता की रचना पद्धतियाँ गद्य के लिए लागू नहीं की जा सकती। यहाँ श्रेष्ठ क्रम में शब्दों के प्रस्तुतीकरण को गद्य” तथा “श्रेष्ठ क्रम में श्रेष्ठ शब्दों के प्रस्तुतीकरण का पद्य” कहा है।^२

छंद का उद्गम कॉलरिज ने स्वतः निष्पन्न प्रयास से माना है जो भावावेशों पर नियंत्रण रखने का काम करता है। उसके अनुसार, परस्पर प्रतिद्वंद्वी भावावेशों के मन्तुन रहने के प्रयास में ही छंद की उत्पत्ति होती है। उसका कहना है कि भावातिरेक की दशा में हमारी वाणी के व्यवस्थित न रहने के कारण उससे टूटे-फूटे स्वरों का निकलना ही सम्भव है। ऐसी हासत में भावातिरेक का स्वाभाविक भाषा में छंद के तत्त्वों का उदय होता है। यत्परा कृत्रिम रूप से और प्रयत्नपूर्वक,

१—यही, पृ० १५-१६।

२—यही अध्याय १८, पृ० ८७

३—देने देने का हिस्ट्री ऑफ़ मॉडर्न क्रिटिजिज्म २, पृ० १६६

आह्लाद को मनोभावों के साथ सश्लिष्ट करने के उद्देश्य और अभिप्राय से छंद के रूप में ली जाते हैं, और इस प्रकार हमें आनंद की उपलब्धि होती है। अतएव यह कहना युक्तियुक्त नहीं कि छंद ऊपर से जोड़े जाते हैं।

दूसरी बात छंद के प्रभाव के सम्बन्ध में कही गयी है। वह पाठक की सामान्य भावनाओं और उसने अवस्था को अधिक उत्साहपूर्ण और ग्रहणशील बनाता है। यह प्रभाव विस्मयात्मक उत्तेजना तथा शांत होकर फिर से उत्तेजित होने वाली जिज्ञासा की पुनरावृत्ति से उत्पन्न होता है। छंद के कारण ही ऐसा होता है। ऐसी हालत में इस प्रकार उत्तेजित अवधान और भावनाओं के उपयुक्त खुराक न मिलने से निराशा का ही अनुभव करना होगा। और उस समय हमारी ऐसी ही स्थिति हो जायगी जैसे कि हम अंधेरे में जीने की तीसरी चौथी सीढ़ी से कूद पड़ें और कूदने पर पता चले कि वास्तव में एक ही सीढ़ी बाकी बची थी।

तीसरी बात, ब्रह्मसूत्र ने जो कविता में भावावेश की प्रधानता स्वीकार की है, वह ठीक है। यहाँ भावावेश का अर्थ भावनाओं और वृत्तियों की उत्तेजित अवस्था हो लेना चाहिए। और प्रत्येक भावावेश का अपना स्पर्शन होता है और उसी प्रकार से उसकी विशिष्ट अभिव्यक्ति पद्धति होती है। यहाँ काव्यरचना की क्रिया उत्तेजना की असाधारण अवस्था होती है जो गद्यरचना से भिन्न कोटि की होती है और जिसमें से छंद स्वयंनिस्सृत होने लगता है।^१

कल्पना

कल्पना की चर्चा की जा चुकी है। वस्तुतः कल्पना के सिद्धान्त की प्रेरणा कालरिज को अपने महयोगी ब्रह्मसूत्र से ही प्राप्त हुई थी।^२ कालरिज ने कल्पना

१—आयोप्रक्रिया लिटरेरिया, पृ० ६०-६१

२—कालरिज ने लिखा है 'जब मैं २४ वर्ष का था तो मुझे व्यक्तिगत रूप से ब्रह्मसूत्र मिलने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। और जहाँ तक मुझे स्मरण है उन्होंने जो अपना हस्तलिखित कविता मुझे पढ़कर सुनायी और उसने जो मेरे मन को अकस्मात् प्रभावित किया, उसे मैं कभी नहीं भूल सकता। यह एक गंभीर विचार और गहन भावनाओं का संयोग था। वेसने में यह सत्य का उत्कृष्ट संतुलन था साथ में देखे हुए पदार्थों को स्थापित करनेवाली कल्पना शक्ति भी इसमें थी। और इस सबके ऊपर इसमें स्वर तथा वातावरण की विस्तृत करनेवाली मौलिक प्रविष्टि थी, जिसमें आकार प्रकारों, घटनाओं और परिस्थितियों के इदमिद एक आदेश सत्ता की गंभीरता और उच्चता विद्यमान थी, जिसकी दीप्ति को सर्वसाधारण के दृष्टिकोण ने धुंधला कर दिया था, विनगारी को बुझा दिया था और ओस कणों को मुला दिया था।'

यही, अध्याय ४ पृ० ४६-४७

की अपनी प्राथमिक अभिव्यक्ति में एक विधायक सिद्धांत अथवा प्रमुख माध्यम स्वीकार किया है जो हममें पथक करने, श्रमबद्ध करने विश्लेषण करने और संश्लिष्ट करने की सामर्थ्य पैदा करता है जिससे कि हमारी अनुभूति कायकारी हो सके। कल्पना के अभाव में कवि की जो अभिव्यक्ति होगी, वह केवल अशुभ-प्रत्यक्ष ज्ञान के तथ्यों का सकलन मात्र माना जायगा। कॉन्सरेज ने कल्पना को एक ऐसी सम्बन्धकारी शक्ति माना है जो विभिन्न पक्षों को एक मशिन-प्रकार की वस्तु के ढाँचे में ढालती है।

कल्पना की दो कोटियाँ स्वीकार की गयी हैं—एक प्राथमिक, दूसरी विशिष्ट। “प्राथमिक कल्पना एक जीवन्त शक्ति है जो सम्पूर्ण मानवीय ज्ञान का मूल हेतु है। यह शक्ति ‘मैं हूँ’ इस असीम में अनन्त सृजन प्रक्रिया की ससीम मन में पुनरावृत्ति है।” वस्तुतः प्राथमिक कल्पना तात्त्विक रूप से अभावस्था का नाश कर व्यक्तित्व का स्थापन करती है और इसलिये मूलतः वह सृजनात्मक शक्ति है। विशिष्ट कल्पना प्राथमिक कल्पनाशक्ति का ही प्रतिध्वनि है और सृजन इच्छा शक्ति के साथ वह विद्यमान रहती है। फिर भी जहाँ तक इसके कर्तृत्व के प्रकार का प्रश्न है, वह प्राथमिक कल्पना जैसी है केवल उसकी प्रक्रिया की मात्रा और प्रणाली में ही भेद है। जब हम इन्द्रिय बोध की प्रक्रिया में अपनी प्राथमिक कल्पना का प्रयोग करते हैं, तो हम सृजन इच्छाशक्ति से ऐसा नहीं करते, यरन् हम अपनी तथा बाह्य जगत् की चेतना की मौलिक शक्ति का ही सहज रूप से प्रयोग करते हैं। इसके विपरीत, विशिष्ट कल्पना अधिक सृजन तथा कम तात्त्विक होती है, यद्यपि इसका प्रकार प्राथमिक कल्पना का ही प्रकार होता है। इससे अर्थ के अभिव्यक्ति सामंजस्य का निर्माण होता है, अतएव वाक्यसृजन के लिए यह उपयोगी है। चित्रकार, दार्शनिक और कवि आदि सभी इस कल्पनाशक्ति का प्रयोग करते हैं। दूसरे शब्दों में, प्राथमिक कल्पना प्रत्येक व्यक्ति में पायी जानेवाली एक सृजनात्मक शक्ति है जो हमारी इच्छा के बिना ही सहज रूप से काम करती है, जब कि विशिष्ट कल्पना सृजन रूप से, हमारे इच्छानुसार कार्य करती है इसलिये उसे प्राथमिक कल्पना शक्ति का सृजन मानवीय प्रयोग कहा गया है।^१

काव्य सिद्धान्तों का आधार दर्शन

कहा जा चुका है कि कॉन्सरेज ने दर्शन और काव्य का अविच्छिन्न सम्बन्ध स्वीकार करते हुए दर्शन के आधार पर अपने काव्य सिद्धान्तों की स्थापना की है।

काएट आदि जमन चिन्तकों से प्रभावित होने के कारण^१, दशन और काव्य को समान कोटि में रखने का उसमें तीव्र प्रलोभन देखने में आता है। कॉलरिज ने अपने काव्य-सिद्धान्त की चर्चा करते हुए बताया है कि उसमें सजनात्मक और बौद्धिक शक्तियाँ एक मलयुद्ध में गुथी हुई हैं।^२ कॉलरिज काव्य सम्बन्धी एक ऐसा निबन्ध लिखना चाहता था जो "अध्यात्मविद्या तथा नीति सम्बन्धी समस्त पुस्तकों से बढकर हो।" इसे उसने 'नीति तथा राजनीति का ध्वनिरूप'^३ कहा है।

काव्य की चर्चा के प्रसंग में दो प्रकार के उद्देश्यों का उल्लेख किया जा चुका है— एक सात्त्विक उद्देश्य और दूसरा अन्तिम उद्देश्य। सात्त्विक उद्देश्य से सत्य और भानन्द की प्राप्ति होती है, तथा काव्यरचना में सात्त्विक उद्देश्य भानन्द ही होता है, सत्य नहीं। लेकिन सत्य की अभिव्यक्ति से गहरे भानन्द की प्राप्ति हो सकती है जैसे कि विज्ञान और इतिहास की पुस्तक पढ़ने से होती है। लेकिन कॉलरिज ने अन्तिम उद्देश्य और सात्त्विक उद्देश्य में भेद स्वीकार किया है। उसने बताया है कि यदि सात्त्विक उद्देश्य भानन्द की प्राप्ति है तो सत्य अन्तिम साध्य हो सकता है, तथा भानन्द समाज में जो सत्य नहीं, वह भानन्दप्रद नहीं हो सकता, और साहित्यिक जगत् में कोई साहित्यिक कृति बिना 'नैतिक और बौद्धिक सत्य' के ही भानन्द प्रदान कर सकती है।^४

अपने समीक्षकों से कॉलरिज इसी बात में अलग पड़ता है कि उसने समीक्षा की दार्शनिक पद्धति स्वीकार की। उसके पक्षवर्ती ब्राइडन, और जॉनसन आदि समीक्षकों ने साहित्य में शिल्पविधि को ही महत्त्व दिया था। ये समीक्षक काव्यसृजन में नाट्य प्रवृत्ति आदि सामान्य नियमों को स्वीकार करते थे जिन्हें केवल यात्रिक ही कहा जा सकता है। कुछ समीक्षक ऐसे भी थे जो समीक्षा के क्षेत्र में व्यक्तिप्रधान दुराग्रहपूर्ण मनमाने आलोचन किया करते थे, जैसा कि हम जॉनसन

१—कॉलरिज ने सन् १७९८ में जर्मनी की यात्रा की। वहाँ जाकर केवल जर्मन भाषा ही नहीं, बल्कि रसायनशास्त्र, शल्यक्रिया, पशुचिकित्सा (मेकेनिक्स), प्रकाशविज्ञान (ऑप्टिक्स) भाषाविज्ञान और मृकुलविज्ञान की भी उसने शिक्षा प्राप्त की। वहाँ से लौटते समय वह कितनी ही अध्यात्मविद्या की पुस्तकें अपने साथ लाया। ज्ञानविज्ञान के अध्ययन करने के बाद, बीस वर्ष पश्चात् वह एक महाकाव्य की रचना चाहता था, हबट रीड, कॉलरिज ऐल क्रिटिक, पृ० १३ सदन, १९४८।

२—वही, पृ १०

३—विलियम के० विमसेट, सिलेरीरी क्रिटिसिज्म, पृ० ४०३ से उद्धृत।

४—डविड डचीज, वही पृ० १०२।

द्वारा की हुई शेषश्रमिकों की समीक्षा में देगते हैं। कॉलरिज ने समीक्षा का इस पद्धति में संशोधन कर इसे अधिक व्यवस्थित बनाया। यह उमकी बड़ी भारी देन बही जायगी। इस पद्धति को उसने आदर्श वाक्य कहा है जिसे कि शिक्षकों को धोर जाना के वर्गीकरण की धोर उमकी रवि जागृत हुई। पद्धति का भय यहाँ ऐश्वर्य दिया गया है जो अनेक वस्तुओं को भाव के अस्तित्व में एक रूप में प्रस्तुत करती है। इसीलिए कॉलरिज ने कहा है, “बहिष्कार अपने समस्त आश्रय, मोक्ष और अपनी शक्ति लिये पद्धति का दायित्व सिद्धांतों की ही श्रृंखला है।”^१

कॉलरिज ने वाक्य और सतित कलाओं के मूल में एक ही धेतना को स्वीकार दिया है। सतित कलाओं को अपने वाक्य का ही एक प्रकार मानकर उसने अनेक भेद स्वीकार किये हैं, जैसे भाषा का वाक्य, वण भयवा संगीत का वाक्य, नेत्रों का वाक्य—जैसे वाली जानेवाली मूर्तिवत्ता और चित्र द्वारा अभिव्यक्त की जानेवाली चित्रकला।^२ सबके मूल में भावों का उत्तेजना रहती है जिसका तात्कालिक सहेय्य सौंदर्य के माध्यम, के आनंद प्राप्त करना होता है। यहीं पर बहिष्कार विज्ञान से भिन्न पद्धति है, क्योंकि विज्ञान का तात्कालिक विषय और प्राथमिक प्रयोजन सत्य तथा संभाव्य उपयोगिता माना गया है।^३ स्पष्ट है कि कॉलरिज जब वाक्य को छुट करनेवाले आनंद से पुष्प कर देता है तो वह इसे पारमार्थिक वृत्तियों को छुट करनेवाले आनंद से पुष्प कर देता है। कॉलरिज ने सौंदर्य के अंतर्गत “एकता में विविधता” को स्वीकार किया है जिससे कि सौंदर्यतत्त्व कला के औपचारिक और स्थूल तत्वों के साथ समुक्त होता है।^४ इस प्रकार सौंदर्य को शिवत्व से पुष्प बताकर सत्य के साथ उसका एकत्व स्थापित किया गया है। आगे चलकर यही सिद्धांत क्रोचे आदि सौंदर्यवादी समीक्षकों के काव्य दर्शों की आधार-भूमि बनी। कॉलरिज ने ज्ञानशास्त्र (एपिस्टेमोलॉजी) और अध्यात्मविद्या (मेटाफिजिक्स) के आधार से अपना सौंदर्य-सिद्धांत स्थापित किया और उस पर से अपने समीक्षा-सिद्धांतों का प्रकटन किया।

१—रेने गेरे ए हिस्ट्री ऑफ मॉडर्न क्रिटिसिज्म २, पृ० १३८

२—काएट में अभिव्यक्ति की प्रणाली के आधार पर सतित कलाओं का विभाजन किया है, जैसे शब्द भावमयी और स्वर बिनासे वाक्यवृत्ति को कला (काव्य और वक्त्रत्व कला), दृश्यग्राह्य अन्तर्दृष्टिकला (मूर्तिकला और चित्रकला), और सचेतनाजन्य सुंदर चीजें (संगीत और रंगों की कला) की उत्पत्ति होती है। जे० ए० अलेक्जेंडर वही, पृ० १३८, फुटनोट।

३—वही पृ० १३८

४—वही, पृ० १६३

बायरन (१७८८-१८२४)

जॉन गाडन बायरन के पिता इंग्लैंड के श्रीर माता स्कॉटलैंड की रहनेवाली थी । स्कॉटलैंड में ही उसका पालन पोषण हुआ । दस वर्ष की अवस्था में उत्तराधिकार में उसे काफी सम्पत्ति मिली और अब वह लॉड बायरन के नाम से प्रसिद्ध हो गया । हेरो और कैम्ब्रिज में उसकी शिक्षा हुई । १८०७ में उसने 'प्रवस ऑफ प्राइविलेज' (भ्रममें एगता की घड़ी) नामक काव्यसंग्रह प्रकाशित किया । 'एडिनबरा रिव्यू' में इसकी कटु आलोचना प्रकाशित हुई जिसका उत्तर बायरन ने अपनी 'इंग्लिश चाइस एंड स्वीच रिव्यू' (अंग्रेजी चारण और स्वीच समीक्षक, १८०८) नामक व्यंग्यपूर्ण रचना में दिया । बायरन की इससे काफी प्रसिद्धि मिली । १८०९ में वह हाँवहाउस के साथ स्पेन और पूर्वी देशों के भ्रमण के लिय निकला, और चाइल्ड हेरोल्डस पिलग्रिमेज' (प्रथम दो भाग, १८१२, में तीसरा भाग १८१९ में, चौथा भाग १८१८ में) के प्रथम दो भागों में इसका वर्णन किया । इस यात्रा वर्णन के प्रकाशित हो जाने पर स्वयं बायरन को लगा कि 'वह सोकर उठा और भ्रमस्मात् ही विख्यात हो गया ।' बायरन की यह रचना इसनी लोकप्रिय हुई कि वह प्रत्येक व्यक्ति की मेज पर पहुँच गयी और सबज इसी की चर्चा सुनायी देने लगे ।^१

पत्रव्यवहार

बायरन ने समय समय पर अपने मित्रों और संबंधियों को पत्र लिखे हैं जिनसे उसके बहुतरंगी जीवन पर प्रकाश पड़ता है । इन पत्रों का संग्रह 'लॉड बायरन इन हिज सैटस' (लॉड बायरन अपने पत्रों में) में प्रकाशित है । कॉलरिज, से हार्ट, शेरी, वाल्टर स्कॉट और गेटे को उसने पत्र लिखे हैं । से हार्ट को लिखे हुए पत्र में बहसवय के सम्बन्ध में कहा गया है कि उसकी 'लिरिकल बैलेड्स' पढ़कर उससे जो भासा की जाती थी, उसे वह पूर्ण नहीं कर सका । उसकी 'ऐक्सकशन (पयटन) रचना को ऐसा ही बताया गया है जैसे किसी चट्टान पर या बालू के ढेर पर वर्षा होती है । एलेक्जेंडर पोप की मायताओं का यहाँ समर्थन किया गया है ।^२ शेरी को लिखे हुए पत्र में उसने जॉन कीट्स की असामयिक मृत्यु पर शोक व्यक्त किया है ।^३ वाल्टर स्कॉट की प्रशंसा करते हुए उसने प्रति कृतज्ञता भाव प्रकट किया गया है ।^४ शेरी की मृत्यु के समाचार से दुःख होकर बायरन ने लिखा, "सीज़िए, एन

१—श्री० एच० कॉलरिज, लॉड बायरन इन हिज सैटस, पृ० ४८

२—यही पृ० १४३ ४४

३—यही पृ० २२२

४—यही २६३ २३७

घोर ऐमा व्यक्ति हमने तो दिया जिसे अपने सुस्वभाव अपनी अज्ञानता और निर्दयता के कारण समझने में हमने गलती की था।" बायरन ने आशा व्यक्त की कि कम-से कम यह जबकि यह नहीं रहा है, मंसूर उसके प्रति ग्याय करेगा।^१

यूनानियों का स्वातंत्र्य संग्राम

यूनानियों के विरुद्ध तुर्कों द्वारा मुट्ट छेद दिये जाने पर बायरन गुप न रह सभा।

१६ जून, १८२३ को प्रकाशित एक पत्रिका में उसकी निम्नलिखित कविता छपी—

मत पुरुष जाग गये हैं—क्या मैं सोना रहूँ ?

आपाचारियों के विरुद्ध दुनिया में लड़ाई छिड़ गयी है—

क्या मैं मुसामदी टटटू बना रहूँ ?

फगल पक्ष कर तयार है—घोर क्या मैं उसे काटने से रक्ता रहूँ ?

मैं मोता नहीं हूँ, मेरे विस्तर में बाँटा घुम गया है,

हर रोज मेरे कानों में दुःख की आवाज सुनाई पड़ती है,

इसकी प्रतिध्वनि मेरे हृदय में गूँजती है—^२

यस बायरन अपनी लिखना पढ़ना छोड़कर यूनानियों के स्वातंत्र्य-संग्राम में फूँक पड़ा। यूनान की सरकार को लिखे हुए अपने एक पत्र में उसने लिखा, "मैं यूनान के हित की कामना करता हूँ, और कुछ नहीं। इसे सम्पादन करने के लिए मैं यथाशक्ति प्रयत्न करूँगा। लेकिन मैं इस बात से सहमत नहीं—कभी होऊँगा भी नहीं—कि अंग्रेज लोगों को यूनान की सच्ची घटनाओं से वधित रखकर उन्हें धोखे में रखा जाय।"^३

बायरन की मान्यताएँ

बायरन का माहिश्य काफी विनाश है। इसमें गीति, व्यंग्य और व्यापक कविताओं का समावेश होता है। इन कविताओं में कुछ गंभीर, कुछ गंभीर हास्ययुक्त तथा कुछ नाट्य कविताएँ हैं। स्वच्छ-दत्तावाद पर उसका विशेष जोर रहा जिससे उसका पाठकवर्ग प्रभावित हुआ था। अठारहवीं शताब्दी की कविता की तुलना बायरन ने यूनानी मंदिर से और तत्कालीन कविता की तुलना कलाहीन तुर्की मस्जिद से की है।^४ प्राचीनों से वह विशेष प्रभावित था, इस दृष्टि से उसकी प्रवृत्तियों को मुरपतया बनामिबल कहा जा सकता है। समस्त काव्यों में नतिक काव्य को उमनं सवयच्छ माना है। एतैवर्जुण्डर पोप को उसने समस्त सम्मता का

१—यही, पृ० २४३, २६३-६४

२—यही, पृ० २४१

३—यही, पृ० २७७

४—हडसन, अंग्रेजी साहित्य का इतिहास (हिंदी अनुवाद), पृ० :

नीति का स्वीकार करते हुए जो मान्यता का राष्ट्रीय कवि बना है। कवि, 'सत्यमेव जयते' को समिधित है, सत्यता का यह मान (Ivan) है, अपने धर्म में यह भावने ही है। 'जो सत्य काई को सर्वोत्तम रूप में निरूपण करता है, उसे ही सर्वोत्तम कवि है', तथा कविता के निरूपण और समर ही है। निरूपण की परिभाषा हो गई है।

समीक्षा मर्यादा

सायन की रचना को निरूपण नहीं कहा जा सकता, समीक्षा का उगम ही है। अपनी 'सायन' रचना में अपने प्राचीन कवि के चरित्र करने का प्रयत्न किया, लेकिन सत्यता में विषय नहीं। नीति विचारों को चर्चा करते हुए यह बकलुन कला तथा गुरुता से न बच गया। गुणात्मक रूप का समीक्षा होने का प्रयत्न प्रकृति ही उसे समिधित कहा जायगा। फिर भी जहाँ तक समिधितता का प्रयत्न है सायन की गुरुता महान् सेवाओं में ही जायगी।^१ इसका के रूपों में, "वह सायनजनक सत्यता और सत्यतामय के समीक्षा है तथा उगरी सर्वोत्तम भावनेपूर्ण मन स्थितियों में उसकी कविता प्रभाव के समान दीर्घत हई प्रतीत होती है। प्रकृति के कवि के रूप में वह प्रकृति का अनेकानेक सम्य रूपों के समान सत्य मिश्रित है। पर्वतों और लुफानों से उसे अनुपम है। सायन का यह योग्यता करता है क्योंकि सायन मानव के प्रति सत्यता उदासीन और विरक्त है। सम्य सेवा की दृष्टि से सायनिक समीक्षा कवियों में कोई उतनी बराबरी नहीं कर सकता, 'द विजन ऑफ जजमेंट (निरूपण का दशन, १८८२) और डोन जुआ' (Don Juan--१८१६ २४) इसके प्रमाण हैं।"

सायन एक प्रतिभाशाली कवि था। प्राचीन व्यवस्था में उसे विचार नहीं। प्राचीन सामन्तवाद और राजतंत्र की उसने रूढ़ि ही सिद्धी उठाई है, यद्यपि उसने सत्ता में कोई निष्ठा विशेष दिखायी नहीं देती। उसने जीवन दशन का मत नवा सत्यता में ही परिणत दिखाया देता है। उगरी स्वतंत्रता की कल्पना का मत भी शुद्ध वैयक्तिकता के रूप में ही हुआ। सायन के नाम पर जो सायनवाद का प्रचार हुआ वह भी निराशाजनक विषय, प्रतिष्ठित तथा अज्ञात व्यावृत्तता की उस भावना

१—रेने वले, ए हिस्ट्री ऑफ सायन लिटिचर २, पृ० १२३

२—रेने वले, वही, पृ० १२३

३—सायन और कजासिया, हिस्ट्री ऑफ इंग्लिश लिटरेचर, पृ० १०८०, १६३३

४—हबसन समीक्षा साहित्य का इतिहास (हिन्दी अनुवाद), पृ० २३५

की ओर ही लक्ष्य कर रहा है जो बायरन की अप्रियता रचनाओं में पायी जाती है।^१

स्ट्रॉट-जेम्स ने बायरन की समीक्षा करते हुए मैथ्यू आर्नोल्ड व दो वाक्यों को उद्धृत किया है जो उसने गेटे से लिखे थे 'यह शानदार और सतिशाली व्यक्तित्व हमारे देश की सर्वोच्च प्रतिभा है, लेकिन ज्योंही यह चिन्ता करने लगता है, यह शिथिल बन जाता है'^२ दरअसल आर्नोल्ड का नैतिकता व बहुत अप्रिय विश्वास था इसलिए उसने गेली, बॉलरिज, कीट्स और बायरन इन स्वच्छन्दतावादी कवियों का विचारों का भी महमति प्रकट नहीं की। बायरन का सम्बन्ध में उसने लिखा है, "बायरन में व्यक्तिगत या, प्रतिभा थी, सफाई थी शक्ति और सामर्थ्य थी, किन्तु उसमें विषय (अर्थात् गंभीर नैतिक अर्थ) का अभाव था।"^३

१—बायरन अपने एक पत्र में लिखता है, मेरी रचनाओं में विषाद (मेलनकोली) पढ़कर लोगों को आश्चर्य होता है। कुछ ऐसे हैं जिन्हें मेरे हर्षोमाद पर आश्चर्य होता है। इस प्रसंग पर अपनी पत्नी के वाक्य उद्धृत करते हैं उसने कहा है 'हृदय से मनुष्य जाति के प्रति तुम अत्यधिक विषादमय हो तथा प्रायः ऊपर से अस्मन् दिखाई पड़ते हो।' लाइ बायरन इन हिज़ लटल पृ० २३१-३२

२—द मेकिंग ऑफ लिटरेचर, पृ० २५६

३—विलियम के० थिमसेट, लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० ४४३

परी बीशी शेली (१७९२-१८२२)

स्वच्छन्दतावादी कवियों में प्रमुख

स्वच्छन्दतावादी कवियों में शेली प्रमुख हो गया है जिसका विद्रोही मन सामाजिक रुढ़ियों से कभी समझौता नहीं कर सका। प्राचीन रुढ़ियों के बंधन का विनष्ट करके उसने भावी जीवन का दिव्य सन्देश सुनाया। अपने युग की दुःखता के विरुद्ध उसने अपनी आवाज बुलन्द की और 'द नॉसेसिटी ऑफ एंजाय्म' (निरीश्वरवाद की आवश्यकता) नामक पैम्फलेट प्रकाशित करने के कारण उसे भाक्सफाउंड छोड़कर चले जाना पड़ा।

२१ वष की अवस्था में शेली की प्रारम्भिक रचना 'क्वीन मैड (१८१३) प्रकाशित हुई। राजा और सरकार चष, सपत्ति, विवाह सभी प्रकार की समस्याओं की यही आलोचना की गई है। ईसाई धर्म भी इस आलोचना से नहीं बचा। फिर चार वष बाद 'द रिवोल्ट ऑफ इस्लाम' (इस्लाम का विद्रोह) सामने आया। यह एक लंबा पद्यारमक धाम्यान है जो कवि की भावी भाषाओं से प्रोत प्राप्त है। १८१६ से १८२२ तक का काल शेली की अमर रचनाओं का काल है। इसी बीच १८२१ में उसने साहित्यिक समीक्षा सम्बन्धी अपना सुप्रसिद्ध निबन्ध 'ए डिफेंस ऑफ पोएट्री' (कविता की वकालत) समाप्त कर लिया था, यद्यपि उसका प्रकाशन हुआ १६ वष बाद १८४० में। जुलाई १८२२ में बीका बिहार करते समय केवल तीस वष की अवस्था में जल में डूब जाने से उनकी अकाल मृत्यु हो गयी।

पोर्कोक द्वारा कविता का विरोध

अनीमवी सताणी के चारम्भ में शेली के मित्र और व्यापारमक उपयामकार घामम सब पीकांक (१७८५ १८६६) ने कविता के चार युग' नामक अपना एक सुप्रसिद्ध लेख प्रकाशित किया जिसमें मरुति और कविता के इतिहास पर प्रकाश डालते हुए अग्रजी कविता की गहना की गयी, जो कविता उपयोगिता के वतमान युग में नष्ट होती जा रही थी। इस लेख में कविता को चार युगों में विभाजित किया गया - (१) सोहयुग में अशिष्ट लेकिन सच्चे वीर पुरुषों का स्तुतिपाठ किया जाता है (२) होमर से लेकर मोफोनीस तक का युग सुवणयुग माना गया, जब कि इतिहास के संशयकाल में पूर्वजों का सिद्धावलीकन किया जाता है (३) रजतयुग में बजिस के महाकाव्य की भाँति, कविता को वीरतापूर्ण अनुकरण कहा गया, यथवा परितोछनीस की बमिरी की भाँति या होरेस के व्य्यम की भाँति, उसे समाज की

मालोचना बताया गया, तथा (४) ताम्रयुग को कविता का दूसरा चाल्यकाल माना गया जो एक आदिम अवस्था को पुनः प्राप्त करने का ही एक सुदृढ़ प्रयत्न था। ग्रंथेजी कविता में मध्ययुग को लौहयुग, शैक्सपियर के युग को सुवर्णयुग ड्राइडन और पोप के युग को रजतयुग तथा स्वयं पीकाक के युग को ताम्रयुग कहा गया है।

इतिहासनों और दाशानियों के सम्बन्ध में पीकाक ने लिखा है कि वे ज्ञान की उन्नति के पथ पर बढ़े चले जा रहे हैं, जबकि नाव मृत भग्नता की गदगी में लोट रहे हैं तथा परलोक को प्राप्त बरबर लोगो की राख को खोरस बना रहे हैं, यह समझ कर कि शायद इसमें बालको के लिए कोई सिसौना ही नजर पड़ जाय। पीकाक ने लिखा है “हमारे युग का कवि सम्प्रदाय में एक भाषा बचर पुरुष है। यह गुजरे हुए जमाने में विचरण करता है। उसके विचार, भाव, अनुभूतियाँ और मिलन जुलने के सारे संबन्ध बरबर लीर-लरीकों, भ्रष्टचलित रीति रिवाजों तथा विस्फोटित अंधविश्वासों के साथ सम्बद्ध हैं। उसकी बुद्धि की गति कैकेय का भीति, पोछे की ओर होती है।” इस प्रकार जब पीकाक ने विज्ञान की महत्ता पर जोर देते हुए बामरन और कॉलरिज की समीक्षा की और काव्यसृजन को निरर्थक बताया तो शेला ने डटकर कविता का समर्थन किया।

कविता का उद्भव

शेला ने कविता को “कल्पना की अभिव्यक्ति” बताते हुए मनुष्य की उत्पत्ति के साथ ही उसका उद्भव माना है।^१ सबप्रथम बरबर मानव, अपने चारा और व पदार्थों को देखकर अपने भावों की अभिव्यक्ति करता है। मूर्ति तथा चित्र को देखकर किये हुए अनुकरण के साथ भाषा और हावभाव इस अभिव्यक्ति में कारण होते हैं जिससे कि इदगिर्द के पदार्थों का एक समुक्त प्रभाव मन पर पड़ता है, और फिर

१—विलियम के० विमसेट, लिटरेरी क्रिटिसिज्म प० ४१६-१७। यह वक्तव्य शेला के ए डिफेंस ऑफ पोएट्री नामक निबन्ध पृ० ४७ ६१ पर (ए० एस० ड्रुक, बोस्टन, १८६१ का संस्करण) उद्धृत है। शेला का यह निबन्ध उसकी मृत्यु से एक वर्ष पहले पीकाक के उत्तर में लिखा गया था। प्रारम्भ में इसे पीकाक के प्रकाशक वॉल्स ओसियर के पास प्रकाशनाय भेजा गया। उसके बाद जॉन ह्यूट की द लिबरल पत्रिका में छपने भेजा। निबन्ध को छापने से पहले सशोधन करते समय, शेला ने जो पीकाक के निबन्ध के हवाले दिये थे, उन्हें ह्यूट ने निकाल दिया। यह देखकर पीकाक को कहना पड़ा “यह एक आक्रमणविहीन प्रतिरक्षा” भाव रह गयी है।

२—शेला, ए डिफेंस ऑफ पोएट्री, प० १६१, ली० ई० बौघान, इंग्लिश लिटरेरी क्रिटिसिज्म ब्लकी एण्ड सन, ग्रेट ब्रिटेन।

उन पदायों का बाध होता है। इनके पश्चात् सामाजिक मानव के राग विराग और मानव का विषय आता है। इस प्रकार जब जब उसका भावभावों में अभिव्यक्ति होती है, यथे यथे उसकी अभिव्यक्ति का भंडार समृद्ध होगा है, तथा उसकी भाषा हार्मोन और अनुकरणात्मक बनाएँ अभिव्यक्ति का रूप धारण कर लेती है, और फिर पेंसिल और पेंसिल, पेनी और मूड तथा तंत्रा और स्वरा के माध्यम से उनका भावों की अभिव्यक्ति होने लगती है।^१ यही कविता के उद्भव का क्रम है।

सहस्रवर्षात् संसार का योग्य आता है। उस समय लोग नाचते गाने हैं तथा प्राकृतिक पदायों का अनुकरण करते हैं। इन नव क्रियाओं में एक सय और क्रम होता है। और यद्यपि सभी लोग सत्य की गति में गीत के राग में, भाषा की योजना में तथा प्राकृतिक पदायों के अनुकरण में एक जैसा क्रम रखते हैं, फिर भी यह क्रम एक ही जैसा नहीं होता। इन सबमें कोई विशिष्ट सय अवस्था क्रम रहता जिससे श्रोता या दशक को तीव्रतर एक विमुक्त आनंद की प्राप्ति होती है। इसी क्रम के निकट से योग होने की 'रवि' नाम दिया गया है। शेली ने कहा है कि कला के शैशव में प्रत्येक व्यक्ति उस क्रम का पालन करता है जो बहुत कुछ उस क्रम के अधिक निकट होता है जिससे उच्चतम आनंद की प्राप्ति हो। उच्चतम आनंद के कारण सौंदर्य के निकट पहुंचने की प्रवृत्ति जिनमें विशेष रूप से पायी जाती है, उन्हें कवि कहा गया है।^२

भाषा और कविता

शेली का मानना है कि समाज के शैशवकाल में प्रत्येक सेलक आवश्यक रूप से कवि होता है क्योंकि अपने उद्गमकाल में प्रत्येक भौतिक भाषा अपने आपमें कविता का ही अव्यवस्थित रूप है। शब्दभंडार का बाहुल्य तथा व्याकरण सम्मत भेद भेद उत्तरकालीन युग की उपज है जिसे काव्यसृजन की केवल एक नामावलि और प्रकार मात्र ही समझना चाहिए।^३ यहाँ प्रादिमकालीन भाषा की काव्यात्मक इसलिए कहा गया है कि बरकर मानव को इससे यथायथा का ज्ञान होता है। मानव सभ्यता के विकासक्रम में, भाषा चलकर, जब भाषा घिस पिट जाती है और जब प्राणवान रूपक निर्जीव हो जाते हैं तो भाषा मानव सम्पर्क के महात् उद्देश्यों के लिए कायकारी नहीं रह पाती।

१—यही, पृ० १६२

२—यही पृ० १६३

३—यही, पृ० १६४

शेली ने भाषा को कल्पना का एक अत्यन्त प्रभावशाली वाहक कहा है, क्योंकि वह कल्पना अपने आवश्यकतानुसार भाषा को जन्म देती है, जबकि अन्य कलाओं का माध्यम कलाकार के सिवाय बाह्य शब्दों में रहता है।^१ इसीलिए कवि को अन्य कलाकारों की अपेक्षा उत्कृष्ट कहा गया है। भाषा की भाँति रंग, रूप आकार, तथा धार्मिक और नागरिक काय प्रवृत्तियों को भी कविता की साधन सामग्री माना गया है। 'लेकिन सीमित अर्थ में कविता-विशेषकर छन्दोबद्ध कविता-भाषा के उस विन्यास को व्यक्त करती है जिसका सृजन उम माँझाजी शक्ति द्वारा होता है जिसका भाषा मनुष्य के अदृश्य स्वभाव से ढँका हुआ है। और इसका उद्भव भाषा की प्रकृति से ही होता है जो हमारे अंतरंग के क्रियाकलापों और भावनाओं का अधिक प्रत्यक्ष रूप में प्रतिनिधित्व करती है, तथा जो रंग रूप आकार या गति की अपेक्षा अधिक विविध और सुकुमार योजनाओं को ग्रहण करने में सक्षम है तथा जिस शक्ति ने इसका निर्माण किया है, उसके नियंत्रण करने में यह अधिक लचीली और कतव्य परायण है।'^२ इस प्रकार शेली ने कविता को उस कला की परिसीमाओं में बाँध दिया है जो स्वयं उस शक्ति की सबसे अधिक परिचित एवं पूर्ण अभिव्यक्ति है।^३

कविता जीवन का काव्य

शेली की मान्यता है कि जो कुछ हम जानते हैं, उसका कल्पना में समावेश करने के लिए हममें सृजनात्मक शक्ति होनी चाहिए, तथा जो हम कल्पना करते हैं उसे कायरूप में बदलने के लिए एक उदार अन्तः प्रेरणा को-जीवन के काव्य की-आवश्यकता है। इस प्रसंग पर आधुनिक काल की वैज्ञानिक उपलब्धियों पर कटाक्ष करते हुए शेली ने कहा है "जितना हम पचा सकते हैं, उससे अधिक हमने खा लिया है। जिस ज्ञान विज्ञान ने बाह्य जगत् में मानव साम्राज्य की सीमाओं को विस्तृत कर दिया है, उस पर अधिक ध्यान देने से, काव्यात्मक शक्ति में अभाव में, परिणाम यह हुआ है कि भौतिक जगत् की सामाई भी उसी अनुपात में संकुचित हो गयी है। और भौतिक तत्वों को गुलाम बनाकर, रखनेवाला मनुष्य स्वयं उनका गुलाम बन गया है। ऐसी हालत में वर्तमान युग में शेली ने कविता की अधिक से-अधिक आवश्यकता बतायी है जबकि स्वायत्तता और हिसाबा सिद्धांतों की अतिशयता के कारण, बाह्य जीवन सम्बन्धी सामग्री का इतना अधिक सचय हमने कर लिया है कि वह मानव-प्रकृति के भ्रान्तरिक नियमों के अनुकूल बनाने की शक्ति की मात्रा से भी बढ गया है।^४

१—द्विज डचीन क्रिटिकल अप्रोचेज, पृ० ११५

२—शेली, ए डिफेंस ऑफ पोएट्री पृ० १६५।

३—वही, पृ० १६६

४—वही, पृ० १६१

शेली ने कविता को एक दिव्य शक्ति माना है जो एक माय ही ज्ञान का केंद्र बिंदु भी है और परिधि भी। इसमें समस्त ज्ञान का अंतर्भाव हो जाता है। कविता को समस्त विचारप्रणाली का मूल तथा फूल माना गया है जिससे सबका उद्भव होता है और जो सबको शोभा प्रदान करती है। यदि इसका क्षय हो जाय तो यह बजर जगत् जीवन वृक्ष के अक्षुर से ही वंचित हो जाय। कविता को गुलाब का रंग उसकी सुगंध और उमका निर्माण करनेवाले तत्त्वों का विधास कहा गया है। वह लिखता है, 'यदि कविता उस अमर देश से आलोक और ज्योति-पुत्र के साथ उतर कर न आती—जहाँ उल्लू के पंखों वाली हिसाबी मनोवृत्ति प्रवेश करने का साहम नहीं करती—तो साधुता, प्रेम, राष्ट्रभक्ति और मैत्री का कोई अंश न रह जाता इस सुन्दर सृष्टि के दृश्य देखने को न मिलते मनु के इस पार हमें किम वस्तु से शान्ति प्राप्त होती तथा मनु के उम पार हमारी क्या उमर्गे होनी।'^१

कविता में सामंजस्य

शेली ने दो प्रकार की कविता शक्ति स्वीकार की है—एक ज्ञान शक्ति और ज्ञान-द की नयी सामग्री की सजना करती है, और दूसरी इन सबको एक विशेष लय और क्रम के अनुसार एक अभिनव रूप देने की इच्छा को जगाती है, इसे ही सुन्दर और शिव कहा गया है।^२ शेली ने कविता में शब्दों की एकरूपता और सामंजस्य पुनरावतन को आवश्यक माना है जिसके बिना कविता कविता नहीं बही जा सकती। हमी से आगे चलकर छंद का जन्म हुआ। शेली न लिखा है 'कवि मन से निस्सृत भाषा के सामंजस्य के पुनरावतन का नियमित प्रणाली तथा संगीत के साथ उसके सम्बन्ध का ध्यान रखने से छंद का जन्म होता है।' छंद को सामंजस्य और भाषा का एक परम्परागत रूप बताया गया है और शेली ने उसे कविता के लिए अनिवार्य नहीं माना। यद्यपि काव्य में छंदोरचना को उसने सुविधाजनक और लोकप्रिय बताया है, और विशेषकर कामकलापवाली रचनाओं के लिए उसे उपयोगी कहा है, लेकिन प्रत्येक उत्कृष्ट कवि के लिए उसका कहना है कि उसे अपनी पद्यबद्ध रचना में अपने पूर्वजों की प्रेरणा कोई नृपनता प्रस्तुत करना चाहिए।^३

शेली ने नाट्य की प्रमुख रूप में कविता माना है, क्योंकि उसकी बिम्बयोजना की संघायता और मध्याना तथा उसकी भाषा का माधुर्य अत्यंत तीव्रतापूर्वक प्रभावित करते हैं। शेली ने महाकाव्य नाटक तथा गीत्यात्मक छंदों का इसलिए निषेध किया कि यह मूलतः और काव्यव्यापार से रहित विचारों में सामंजस्य का ज्योति प्रदीप्त

१—यही पं० १६२

२—यही पं० १६२

३—यही पं० १६६-६७

करना चाहता था तथा सत्य की किसी नियमित योजना के आदि ध्वार से उसने अपने आपको मुक्त रखता था। मतलब यह है कि शेली ने विचारों में क्रांति के जनक लेखकों को केवल इसलिए कवि नहीं माना कि वे आविष्कर्ता हैं न उन्हें इसलिए कवि बताया कि उनके शब्दों से मृत्यु जीवन से सम्बद्ध बिम्बों के द्वारा वस्तुओं के स्थायी सादृश्य का उद्घाटन होता है। वरन् उन्हें इसलिए कवि कहा गया कि उनके वाक्यों में सामाजिक धीर सत्य होती है और उनमें पद्य के सत्त्व विद्यमान रहते हैं— जो कि शाश्वत सगीत की प्रतिध्वनि है।^१

कविता में सत्य

‘कविता शाश्वत सत्य में अभिव्यक्त जीवन का ही प्रतिबिम्ब है। दरमसल शेली प्लेटो से बहुत प्रभावित था, इसीलिए उसने सत्य को शाश्वत माना है। इसके साथ ही साथ, कवि होने के कारण वह कविता का बचाव कर रहा था, इसलिए प्लेटो को भीति वह काव्य को मिथ्या नहीं कह सकता था। इसी प्रसंग को लेकर उसने कविता के सत्य को सामान्य और देश काल से निरपेक्ष स्वीकार कर अरिस्टोटल की सामान्यता के सिद्धांत को मान्य किया है।

कविता और इतिहास (स्टोरी) में अंतर बताते हुए उसने इतिहास का असम्बद्ध तथ्यों का महत्त्व कहा है जिनमें समय स्थान, परिस्थितियों तथा काय कारण का कोई सम्बन्ध नहीं रहता। किन्तु कविता में मानव प्रकृति के अपरिवर्तनीय रूपों के अनुसार—जैसे कि वे स्रष्टा के मन में विद्यमान रहते हैं—काव्यधारा की स्रष्टि होती है। इतिहास एकांगी होता है और उसका सम्बन्ध एक विशेष युग और ऐसे घटना समूहों के साथ होता है जो फिर से घटित नहीं होते। और काव्य का सम्बन्ध सामान्य से होता है। समय इतिहास (कहानी) के विशेष तथ्यों के सौंदर्य और उपयोग को नष्ट कर देता है। वही समय कविता के सौंदर्य में वृद्धि करता है और उसमें अन्तर्हित शाश्वत सत्य के अभिन्न और आश्चर्यकारी प्रयोगों को सदा विकसित करता रहता है। इसलिए शेली ने विशेष तथ्यों पर आधारित इतिहास (कहानी) को एक ऐसा दृश्य कहा है जो सुन्दरता को विवृत और आच्छन्न कर देता है जब कि कविता एक ऐसा दृश्य है जो विवृत को सुन्दर बना देता है।^२

अपने कथन का समर्थन करते हुए शेली ने लिखा है किमी रचना के अश काव्यात्मक हो सकते हैं, लेकिन कुल मिलाकर सारी रचना कविता नहीं बनी जा सकता। एक वाक्य अपने आपमें पूरा हो सकता है भले ही वह अममान अशों के एकसूत्र में बद्ध हो। अकेला एक शब्द भी चिरदीप्त विचार का एक स्फुरित हो सकता

१—वही पृ० १६७-६८

२—वही, पृ० १६८-६९

है।" और इस दृष्टि से सभी महान् इतिहासकारों का शेली ने कवि के रूप में उल्लेख किया है जिन्होंने अपने विषयों के बीच सजीव प्रतिबिम्बों का वैभव देकर अपनी पराजय का परिहार कर दिया है।^१

काव्य का प्रयोजन-आनन्द

बृहस्पति और कॉलरिज की भाँति शेली ने भी काव्य का प्रयोजन आनन्द माना है। वह लिखता है, 'कविता हमेशा आनन्द की सहचरी है। जिन भाषा का यह स्पर्श करती है, वे आनन्द मिश्रित गान को ग्रहण करने के लिए अनुकूल हो जाते हैं।'^२ शेली ने "सबसे सुखी और सर्वोत्कृष्ट मस्तिष्कों के श्रेष्ठतम और सर्वाधिक सुखमय क्षणों के लिखित विवरण को" कविता कहा है। उनका कथन है कि हमारे मन में उत्पन्न होनेवाले हमारे विचार अनायास ही पैदा होकर सहसा विलीन हो जाते हैं, लेकिन ये विचार अनिवार्य रूप से उत्तमकारी और आनन्ददायक होते हैं। ऐसी हालत में वे जो अभिलाषा और शोक हमारे मन में छोड़ जाते हैं, उससे भी आनन्द की ही प्राप्ति होती है। इस समय ऐसा लगता है जैसे कोई दिव्यतर भक्ति हमारे अन्दर प्रवेश कर गयी हो। परन्तु इसके पदचिह्न ऐसे होते हैं जैसे हवा समुद्र पर बहती है, वे पदचिह्न शान्ति छा जाने पर लुप्त हो जाते हैं और उनके अवशेष नदी तट पर एकत्र बालू की सह्रियों के रूप में रह जाते हैं। इन परिस्थितियों का अनुभव मुख्यतः उन्हीं को होता है जो अत्यन्त सूक्ष्म संवेदनशीलता और व्यापक कल्पना शक्ति से सम्पन्न होते हैं।^३

बृहस्पति की भाँति शेली आनन्द के उद्गम की चर्चा नहीं करता और न वह इसी बात की परीक्षा ही करता है कि आनन्द का काव्य से क्या सम्बन्ध है। शेली ने लिखा है कि आनन्द की परिभाषा करना कठिन है लेकिन फिर भी उसे समझने का उसने प्रयत्न किया है। वह लिखता है, निम्न जनो का दुःख प्राप्त हमारा उत्कृष्ट आनन्द के साथ सम्बद्ध रहता है। दुःखसे हमें आनन्द मिलता है क्योंकि इससे दुःख में निहित आनन्द का उपलब्धि होती है। विषाद का भी खेत यही है जो मधुरतम राम से पृथक् नहीं किया जा सकता। दुःख का आनन्द सुख के आनन्द की अपेक्षा मधुर है। इसीलिए कहा गया है 'सुखी गृह में जाने की अपेक्षा दुःखी गृह में जाना बहुर है'। किन्तु शायद उत्कृष्ट आनन्द अनिवार्य रूप से दुःखमूलक ही नहीं होता। प्रेम और मित्रता का आनन्द, प्रकृति सौन्दर्य का आनन्द, अनुभूति का आनन्द तथा सबसे अधिक काव्यरचना का आनन्द प्रायः सम्पूर्ण रूप से शुद्ध आनन्द माना गया है।^४

१--यही, पृ० १६६

२--यही,

३--यही, पृ० १६४

४--यही, पृ० १६६

शेली ने कहा है कि प्राधुनिक काल में भी कोई जीवित कवि अपने यश की पराकाष्ठा तक नहीं पहुँच पाया। कवि को उसने एक बुलबुल की उपमा दी है जो अंधेरे में बैठकर अपनी निजनता को मधुर स्वरों से भर देती है। उसके परीक्षक वे लोग हैं जो घटस्थ संगीतज्ञ के स्वरमाधुर्य से मुग्ध हो जाते हैं। वे अनुभव करते हैं कि वे धनुर्प्राणिन और स्निग्धता से भ्रोतभ्रोत हो गये हैं पर वे यह जान नहीं पाते कि क्यों और कैसे? होमर के पात्रों को उसने मानव चरित्र का भादशरूप बताते हुए उसकी अमर कृतियों में मैत्री, देशभक्ति और किसी वस्तु के प्रति दृढ मिष्टा के सत्य और सुन्दर रूपों के उद्घाटन को प्रशसनीय माना है।^१

शेली के अनुसार, दुनिया में जो सबसे खेष्ट और सुन्दर है, कविता उसे अमर कर देती है। जीवन के बीच-बीच में जो विखीन होनेवाली छवियाँ आ जाती हैं, उन्हें वह पकड़ लेती है और उन्हें भाषा अथवा भाव कोई आकार देकर मानव के समक्ष प्रस्तुत कर देती है। कविता मानव द्वारा अनुभूत भावनाओं को क्षय से बचाती है। शेली ने लिखा है 'कविता प्रत्येक वस्तु को सौंदर्य प्रदान करती है। जो परम सुन्दर है उसके सौंदर्य में यह वृद्धि करती है और जो अत्यन्त क्रूर है, उसे भी सौंदर्य प्रदान करती है। वह जिसका भी स्पष्ट करती है, उसमें परिवर्तन ला देती है, तथा उसकी जगमगाहट की परिधि में आनेवाली प्रत्येक वस्तु आश्चर्य-कारक समवेदना द्वारा सहज आत्मतत्त्व से सम्पन्न हो उठती है। वह संसार के ऊपर से परिचित भाव का पर्दा हटाकर अनामृत एवं सुषुप्त सौंदर्य का उद्घाटन करती है, जो उसके रूपों का प्राण है।'^२

काव्य और नतिकता

सिडनी ने नैतिक सुधार की ओर से जानेवाली कविता का समर्थन किया था। नीति का उपदेश देनेवाले दाशनिकों के सम्बंध में उसने कहा है कि नैतिक सिद्धांतों का बड़े निर्जीव और गूढ़ ढंग से प्रतिपादन करते हैं जबकि कवि उनका भावपूर्ण और ठोस चित्र प्रस्तुत करता है। लेकिन शेली ने इस विषय पर कुछ अधिक सूक्ष्मतापूर्वक विचार किया है। उसके अनुसार, काव्य नैतिकता का 'बोलता चित्र नहीं है, नतिकता को सशक्त बनाने में कल्पना का हाथ है। शेली का कथन है कि समवेदना नैतिकता में कारण है तथा कल्पना समवेदना में कारण होती है इसलिए कल्पना को नैतिकता में कारण बताया गया है। अब चूँकि कविता कल्पना को सामर्थ्य प्रदान करती है अतएव कविता को नतिकता का मुख्य कारण माना गया है। "बहुत अच्छा होने के लिए आदमी के पास उत्कट और व्यापक कल्पना होनी चाहिए।"

१—वही पृ० १६६-७०।

२—वही पृ० १६४-६५।

कविता मनुष्य में निहित प्रचार नैतिक गुणों का उत्पन्न करती है, इस सम्बन्ध में शैली ने विस्तार से चर्चा की है। यह सिंगता है, “जिन तत्त्वों का कविता ने गहन किया है, नीतिशास्त्र उन्हें प्रमत्त करता है तथा नागरिक और पारिवारिक जीवन की योजनाओं पर विचार करता है और उदाहरणों को प्रस्तुत करता है। कविता एक और अधिक दिव्य रूप से अपना काम करती है। मानस को यह विचारों के सहस्रों अनुभूत समीक्षा का भंडार बनाकर उसे जागृत और परिवर्धित करती है। कविता संसार के प्रचलन सौंदर्य पर से पर्दा उठा देती है जिसे परिचित पदार्थ भी ऐसे लगने लगते हैं मानो वे अपरिचित हों।”

शैली ने प्रेम को नैतिकता का एक महाद्वार रहस्य कहा है। प्रेम का अर्थ उसने किया है—अपनी व्यक्तिकता के बाहर जाकर वहिजगत् की व्यक्ति, विचार अथवा क्रियाकलाप में जो सुन्दर है, उसके साथ तादात्म्य स्थापित करना। शैली का कहना है कि जिस व्यक्ति में कल्पना की मात्रा जितनी अधिक होती है, वह उतना ही अधिक नैतिक होता है। उस व्यक्ति को अपने आपको दूसरों की परिस्थिति में रखना चाहिए, जिससे कि दूसरों का सुख दुःख उसके अपने हो जायें। इसके लिए शैली ने कल्पना को मुख्य माना है और यह कल्पना कविता द्वारा उसी तरह पुष्ट होनी है जैसे व्यायाम करने से शरीर के अवयव पुष्ट होते हैं।

इसलिए शैली के कथनानुसार, कवि अपनी रचनाया में सही और गलत की धारणाओं का समावेश नहीं करता, क्योंकि उसकी ये धारणाएँ देश काल में सीमित रहती हैं, और कविता देश और काल से निरपेक्ष है। शैली का कथन है कि जिनमें कवित्व अति महाद्वार होने पर भी उत्कृष्ट नहीं होती, और वे उसमें किसी नैतिक प्रयोजन का समावेश करते हैं, तो जिस अनुपात में वे हम अपना ध्यान इस उद्देश्य की ओर केंद्रित करने के लिए विवश करत हैं, उसी अनुपात में उनकी कविता का प्रभाव घट जाता है।^१

कवि का स्थान

काव्य की उत्कृष्टता प्रतिपादन करने के लिए कवि को उत्कृष्ट सिद्ध करना आवश्यक है। अतः ही इस संबंध में शैली प्लेटो से प्रभावित था। शैली ने कवि को कहा है जो काव्यसृजन के अक्षय विधान की कल्पना कर उसकी अभिव्यक्ति करते हैं। वे केवल भाषा, संगीत, रस, स्थापत्यकला मूर्तिकला और चित्रकला के ही निर्माता नहीं होते, बल्कि नियमों का विधायक, नागरिक समाज के स्थापक तथा जीवनकला के उन्मादक भी होते हैं। वे जो अदृश्य जगत् की शक्तियों के प्राशिक बोध को—जिसे हम कहते हैं—सत्य और सौन्दर्य के सान्निध्य में साते हैं।

अपने अपने युग और राष्ट्र की परिस्थितियों के अनुसार, शैली ने कवियों को विधायक अथवा स्वप्नदृष्टा कहा है। उसमें ये दोनों गुण होने हैं। वह केवल वर्तमान का ही उत्कृष्टता से दर्शन नहीं करता, बरन् वर्तमान में भविष्य का साक्षात्कार करता है, तथा उसके विचारों में आधुनिकतम समय के फल और फूलों का बीज निहित रहता है।

शैली के अनुसार कवि का सम्बन्ध शाश्वत, असीम और एक-सा रहता है। जहाँ तक उसके दर्शन का प्रश्न है, उसमें देश, काल और सत्त्वा का अस्तित्व नहीं रहता। देश, काल और व्यक्तिबोधक व्याकरण सम्बन्धी शब्दरूपों को बदल देने पर भी उत्कृष्ट काव्य में कोई अन्तर नहीं पड़ता।^१

कवि का अस्तिष्क पूरा रूप से निष्क्रिय बताया गया है, इसलिये शैली के कथनानुसार कोई भी व्यक्ति यह नहीं कह सकता कि वह कविता लिखेगा, बड़े से बड़ा कवि भी इस बात का दावा नहीं कर सकता। क्योंकि कविता के एक दिव्य शक्ति होने के कारण स्रष्टा का मन एक बुझते हुए अगार की भाँति है जिसे कभी-कभी आनेवाले हवा के झोंके की भाँति कोई अदृश्य प्रभाव क्षणभर के लिए उद्दीप्त कर देता है। कवि की शक्ति उसके अन्तरंग से उद्भूत होती है जैसे कि फूल का रंग उसके खिलने के साथ मुरझाता और बदलता रहता है। हमारी चेतना को न उसके आविर्भाव के और न तिरोभाव के सम्बन्ध में पहले से कुछ पता लगता है। शैली ने कहा है कि जब कोई काव्यरचना आरम्भ की जाती है, तो प्रेरणा का हास शुरू हो जाता है तथा उत्कृष्ट से उत्कृष्ट कोटि की जो कविता आज तक दुनिया में लिखी गयी है, वह समस्त कवि की मूल अनुभूति की एक घुमिल धामा-भान्न है। शैली अपने युग के महान्तम कवियों से प्रश्न करता है कि क्या यह समझना गलत नहीं है कि कविता के श्रेष्ठतम अंश केवल अध्यवसाय और अध्ययन के फलस्वरूप ही अस्तित्व में आये हैं ?^२

कवि के सम्बन्ध में शैली ने लिखा है कि वह जब दूसरों के लिए परम बुद्धिमत्ता, आनन्द, सदाचार और यश गौरव का जन्मदाता है, तो स्वयं भी उसे सबसे सुखी, सबसे श्रेष्ठ सबसे बुद्धिमान् तथा सबसे अधिक लक्षप्रतिष्ठ होना चाहिए। जहाँ तक यश गौरव का प्रश्न है मानव जीवन के अग्र विषयी भी नियामक के साथ उसकी तुलना नहीं की जा सकती।^३ शैली ने दाँते, चॉसर और शेक्सपियर आदि कवियों का गौरव करते हुए लिखा है कि यदि सॉक, ह्यूम, गिबन, बोस्तायर और रूसो तथा

१—वहा, पृ० १६४-६५

२—वही, पृ० १६२-६३

३—वही, पृ० १६५-६६

उन्ने शिष्य आदि पैदा न हुए होते तो हम समझ सकते हैं कि दुनिया में नैतिक और शैक्षिक उन्नति कहीं तक पहुँचती। लेकिन यदि दांते, पैट्रार्क, बार्तर, शेरमुदियर और मिल्टन आदि कवि न हुए होते तो लोगों की क्या नैतिक दशा हुई होती, इसकी कल्पना करना भी कठिन है।^१

निष्पत्ति में अन्त में शेली ने लिखा है, 'कवि अभाव प्रेरणा के उद्गाता होते हैं, वे यत्नमान पर अभिषिक्त की विषय छाया फेंकनेवाले दण्ड हैं, वे एक शब्द हैं जो ऐसी बात की अभिव्यक्ति करते हैं जिसे बुद्ध नहीं समझते, वे ऐसी सुरही हैं जो मुझ का तो आह्वान करती हैं लेकिन उनकी समझ में नहीं आता कि वह किस बात की प्रेरणा दे रही हैं, वे ऐसे प्रभाव का तरह हैं जो स्वयं अस्थिर रहता है लेकिन दूसरों को गतिशील बनाता है। कवि संसार के बिना माने हुए नियामक हैं।'^२ शेली यहाँ एक अभिन्नक युग की ओर संकेत कर रहा है जिसका वह अपने आपको अप्रदूत मानता है।

शेली का मार्चात्य समीक्षा पर प्रभाव

यहाँ जो गौरवपूर्ण रूप में कविता का बचाव किया गया है, उसके सम्बन्ध में यह जान लेना जरूरी है कि यहाँ थॉमस सब पीकारिक के कविता सम्बन्धी भाषणों का उत्तर दिया जा रहा है। अतएव काव्यसृजन की अन्त प्रेरणा के उत्पन्न सम्बन्धी वक्तव्य को सीमित रूप में ही स्वीकार करना ठीक होगा। कविता को यहाँ दसन, नैतिकता और कला इन तीनों से अभिन्न माना है जिसका मतलब है कि जो विशेषता इन तीनों में अथवा कविता को छोड़कर बाँचे दोनों में होगी, वह केवल कविता में नहीं मिल सकती। दरमसल शेली यहाँ सिस्मी की 'डिफेंस ऑफ पोयट्री' का ही अनुकरण कर रहा है जिसका उमने अपनी रचना को लिपिवद्ध करने के पूर्व अध्ययन किया था। इससे सिवाय, शेली अपनी रचना की बार बार दुहराता भी रहा है, और इस समय उसने प्रथम अन्त प्रेरणा को इतना अधिक महत्त्व नहीं दिया।

स्काट-जेम्स के अनुसार, शेली और बड्सवथ के सिद्धान्त सुखद प्रेरणा के सिद्धान्त पर आधारित होने के कारण कवि की काव्यरचना को अत्यन्त सुगम बना देते हैं। इससे कवि अकम्प्यता की ओर उन्मुख होता है और हम उसकी सराहना करते हैं जबकि वह इंग्लिशजय प्रलोभनों के बशीभूत होकर किसी देवदूत की अत्यन्त सुगम और 'निष्प्रम' उद्गार की भाँति उछालें भरने लगता है। देवी सहायता में अत्यधिक विश्वास रखने के कारण वे इस बात को भूल जाते हैं कि कवि को अपनी साधना द्वारा अपने विचारों को मूर्त रूप देने के लिए सौंदर्य की कठोरता

१—यही, पृ० १६०

२—यही, पृ० १६१। तासो (Tasso) ने एक ईश्वर के सिवाय कवि को ही बर्ता स्वीकार किया है। रने वेंते, ए हिस्ट्री ऑफ माइन क्लिस्टिसिज्म २, पृ० १२५

का सामना करना पड़ता है। कला को वस्तुतः हमारे जीवन के प्रति तथा हमारी अनुभूति के प्रति सच्ची होनी चाहिए।^१

उनोसवीं शताब्दी के बढ़ते हुए वैज्ञानिक युग में, वृहत्संयम और कालरिज के सिद्धान्तों के आधार पर शेली ने काव्यगौरव को प्रतिष्ठित किया, यह उसकी सबसे बड़ी देन है। वृहत्संयम की भाँति शेली ने भी कविता को भ्रान्त-दातिरेक की अवस्था स्वीकार कर उसे सत्य का प्रेरक माना। दोनों ने ही कला को अनुभूति का वाहक बताया है। उनके अनुसार, न कविता चातुर्य है, न छन्दशास्त्र, न केवल विशुद्धता है और न नियमों का प्रतिपालन ही, न इसे किसी पैमाने पर ध्वजा व्याकरण की पुस्तक से मापा जा सकता है, और न विद्वत्ता की परिधि में सीमित रखा जा सकता है।^२ वृहत्संयम और कालरिज की भाँति शेली भी कविता का उद्देश्य भ्रान्त-प्रदान करना मानता है लेकिन शिवरव के साथ वह सत्य का सम्बन्ध भी जोड़ देता है। “कविता को न चूकने वाला दूत, साथी, तथा विचारों और समाज में लाभदायक परिवर्तन पैदा करने के लिए, महात्मा पुरुषों की जागृति का अनुयायी”^३ प्रतिपादन कर निश्चय ही शेली ने काव्य की प्रतिष्ठा को गौरवान्वित किया है।

शेली अपने युग का एक गीतिमाध्य लेखक दार्शनिक, आदर्शवादी और ईश्वर के अस्तित्व को नकारने वाला समाजसुधारक समीक्षक हो गया है। उसकी धार्मिक स्पृहा में गूढ़ भयवा आदर्श सौंदर्य का अन्तर्भाव होता है, तथा उसका उत्कट भावावेग मानवता को प्रादुर्भाव कर लेनेवाला अनुराग बन गया है। आगे चलकर शेली के काव्य सिद्धांतों ने अनेक पारचात्य समीक्षकों को प्रभावित किया।

१—द मैकिंग ऑफ लिटरेचर, पृ० २१२-१३

२—यहाँ, पृ० २१३

३—यहाँ, पृ० १६८

जॉन कीट्स (१७९५-१८२१)

कीट्स उत्तरकालीन क्रांतिकारी कवियों में सबसे छोटा था। १५ वर्ष की अवस्था में वह अपनाय हो गया। वह बनना चाहता था डाक्टर, लेकिन भाग्य में बदा था होना कवि। यह से हार्ट आदि उसके मित्रों की कृपा का ही फल समझना चाहिए कि १८१७ में, केवल २२ वर्ष की अवस्था में, उसकी कविताओं का संग्रह प्रकाशित हो सका। इस संग्रह का प्रथम भाग से हार्ट को समर्पित किया गया है। से हार्ट की कारागार मुक्ति पर भी इनमें एक कविता है। तत्पश्चात् 'इडीमियन', 'लामिया' (अपूर्ण), 'हाइपीरियन', तथा 'इजाबेला', 'द ईव ऑफ सेंट ऐगिस', 'ला बेल दाम सा मर्सी' (La Belle Dame Sans Merci), आन ए प्रीशियन अन'-उसकी सुप्रसिद्ध रचनाएँ प्रकाशित हुईं। १८१९ में उसने मोड्स (लघु गीत) की रचना की जिनमें कवि का सामाजिक और कौशलपूर्ण सक्षित और सुसम्पादित स्वच्छ-दत्तावादी रूप निरूप कर आया। इनमें 'मोड टू ए नाइटिंगल', 'मोड आन ए प्रीशियन अन', 'मोड आन मैननकली' आदि मुख्य हैं। 'मोड टू नाइटिंगल' की रचना १८१९ की वसन्त ऋतु में नाइटिंगल की सुरीली ध्वनि सुनकर की गयी थी जिसने कि कीट्स के निवासस्थान के पास एक मोसला बना रखता था।

शैली और छंद आदि की दृष्टि से कीट्स समस्त स्वच्छ दत्तावादी कवियों में सबसे अधिक स्वच्छ-दत्तावादी था। उसकी भाव्यता थी कि यूनानी कला का वर्णन भी यूनानी कला के मध्यम और प्रतिबन्ध से बहुत दूर चला गया है। कला सिकल बोदे का उसने पूरा बहिष्कार किया। उसकी रचनाओं से फ्रांसीसी क्रांति

१-अंतिम गीत में कीट्स ने प्रियमाण सौंदर्य की श्रेष्ठ माना है। रेनोल्ड को लिखे हुए अपने एक पत्र में उसने लिखा है, "जब तक हम कण नहीं होते, हम समझते नहीं।" बायरन ने ज्ञान को बुल माना है, लेकिन कीट्स ने दुःख को विवेक कहा है। सॉथ हौगटन साइफ एंएड सैटस ऑफ जॉन कीट्स, भाग २, पृ० ८५। इसी विचार से प्रभावित होकर मोस्तेयर ने विषाद और सौंदर्य को अमिन्न स्वीकार किया है। स्वच्छ-दत्तावादी कवियों ने सौंदर्य तथा मृत्यु को परस्पर बर्ने माना है। बेसिए मारिओ प्राज द रोमांटिक एगोनी, पृ० ३०-३१, लंदन, १९५१। 'मोड टू नाइटिंगल' और 'ला बेल दाम सा मर्सी' आदि में भी फ्रांसीसी विद्वानों ने रहस्यवाद और प्रतीकवाद को खोज की है। बेसिए वही, पृ० २०१-३

द्वारा उत्पन्न सामाजिक क्षोभ एवं मानवकल्याण सम्बन्धी उत्साह के ह्रास का परिचय मिलता है।^१

‘रुचि की गम्भीरता’

कीट्स ने नवजागरण काल के लेखकों का अध्ययन किया था। स्पेंसर, प्लेचर और मिल्टन उसके प्रिय कवियों में थे, शेक्सपियर और ले हण्ट से वह प्रभावित था, तथा समसामयिक कवियों में बडसवथ का प्रशंसक था, और बायरन पर उसने कविता लिखी थी। हैजलिट के ‘करंक्टस आफ शेक्सपियर’स प्लेज’ (शेक्सपियर के नाटकों के पात्र) की उसने व्याख्या की थी। ‘रुचि की गम्भीरता’ को वह ‘अपने युग की आनन्ददायक तीन वस्तुओं’ में स्वीकार करता था।^२

आत्माभिव्यक्ति ही कविता है

कीट्स ने अपने पत्रों में कवि की निर्व्यक्तिकता (इम्पर्सनेलिटी) अथवा ‘निपेधारक योग्यता’ (नेगेटिव कैपेबिलिटी) पर जोर दिया है। एक पत्र में वह लिखता है “किसा विद्यमान वस्तु में कवि अकाव्यात्मक (अनपोएटिकल) है, क्योंकि उसकी कोई पहचान (आईडेंटिटी) नहीं। सूर्य, चन्द्र, समुद्र, पुरुष और स्त्री जो अतः प्रेरणा के जीव हैं, काव्यात्मक हैं तथा उनमें अपरिवर्तनीय गुण विद्यमान हैं। कवि में यह सब नहीं है, उसकी कोई पहचान नहीं। निश्चय ही वह ईश्वर के प्राणियों में सर्वाधिक अकाव्यात्मक है। ऐसी हालत में उसमें स्वरूप नहीं, और यदि मैं कवि हूँ तो इसमें आश्चर्य की कौन बात है कि मैं कहूँ कि अब मैं न लिखूँगा।”^३ कीट्स के अनुसार कवि में, तथ्य और धुक्तियों पर उत्तेजना-पूर्ण पहुँच के बिना, अनिश्चितताओं रहस्यों और सन्देहों में रहने की योग्यता होनी चाहिए। अतएव कवि को कोई बात निश्चय से न कहनी चाहिए न उसे कौतरिज की भाँति दार्शनिक बनना चाहिए, “जो अपूर्ण ज्ञान से सन्तुष्ट रहने के अयोग्य हो। इस प्रकार कीट्स कविता के बौद्धिक अथवा नैतिक स्वरूप को स्वीकार न कर उसकी सौंदर्यानुभूति को मुख्य मानता है। जब बडसवथ कविता के किसी स्पष्ट उद्देश्य की चर्चा करता है तो कीट्स को यह भाव नहीं है। शेली को लिखे हुए अपने पत्र में कीट्स ने उसे ‘अपनी महानुभावता पर नियन्त्रण रखने को’ सलाह देते हुए, अधिक कलाकार बनने और “अपने विषय की प्रत्येक दरार को घातु स

१—हडसन अंग्रेजी साहित्य का इतिहास (हिन्दी अनुवाद), पृ० २४०-४१

२—साथी रॉड वजामिया वही पृ० १०६२, रेने वले, वही, २, पृ० २१२

३—जॉड होगटन वही, भाग २, पृ० १३४

भर देते" का अनुरोध किया था।^१ कीट्स ने "अपनी कविता की एक भी पंक्ति ऐसी नहीं लिखी जिसमें जनसामान्य के विचार का तनिक भी आभास मिलता हो।" स्वयं कीट्स के शब्दों में, उससे सबसे बड़ा कारण यह था कि कविता का आविर्भाव होता है— "स्वाभाविक रूप में जैसे कि वृक्ष से पत्तियाँ फूटती हैं, यदि ऐसा न हो तो कविता का आविर्भाव ही न हो।"^२ कीट्स लिखता है "कविता की प्रतिभा को अपनी मुक्ति के लिए मनुष्य में स्वयं प्रयत्न करना चाहिए नियम-आयदे और आदेशों से नहीं, किन्तु अपने आप में सम्बेदन और सतकता से यह परिपक्वता प्राप्त कर सकती है। जो सज्जनात्मक है, उस अपने आपका सज्जन करना चाहिए।" इस प्रकार कीट्स ने मुख्यतया आत्माभिव्यक्ति को, विचारों और नैतिक आदेशों की जगह अनुभूति की अभिव्यक्ति को ही कविता कहा है।^३

सौंदर्य ही परम सत्य

कीट्स के लिए सौंदर्य सबसे बड़ा धर्म है और वही परम सत्य है। बोडहाउस के नाम अपने एक पत्र में वह लिखता है, जहाँ तक कायात्मक लक्षण का प्रश्न है, वह अपने आप में नहीं है—उसमें स्वरूप नहीं है—यह प्रत्येक वस्तु है और कोई भी वस्तु नहीं है—इसका कोई लक्षण नहीं—प्रकाश और छाया का यह उपभोग करता है—यह आनन्द में लीन रहता है, चाहे यह आनन्द बीभत्स हो या सुन्दर, उष्ण हो अथवा नीच, मूल्यवान हो या दरिद्र निम्न हो अथवा उन्नत । जिससे किसी गुणी वाणिज्य को आघात पहुँचता है, उसी से रंग बदलने वाले (chameleon) कवि को आनन्द प्राप्त होता है।^४ 'इडीमिशन' की सुविख्यात प्रथम पंक्ति में वही स्वर मुखरित हुआ है—'सौंदर्य की वस्तु सदा आनन्द के लिए होती है (ए थिंग फॉर ब्लूटी इज ए जॉय फॉर ऐवर)' इसकी कमनीयता बढ़ती ही जाती है, कभी शून्यता को प्राप्त नहीं होती।^५ कीट्स के शब्दों में "जिसे कल्पना सुन्दर

१—लॉड हौगटन ने 'द पोएम्स ऑफ जॉन कीट्स विद द लाइफ एण्ड लेटर्स' की भूमिका (पृ० १६) में लिखा है कीट्स कविता को एक शानदार बाना पहनाता है जब कि बट्सवर्थ ने मुख्यवस्थित सादगी से लिखी हुई भाषा में कंकाल से ही काम चलाया और तब उसने विचार किया कि गीतिकाव्य के लिए पुराना कोट ही ठीक है।"

२—लॉड हौगटन वही भाग २, पृ० ७०

३—रेने बले, वही पृ० २१२ १३

४—लॉड हौगटन वही २ पृ० १३२

५—तथा देखिये ई० ए० वीनिय लम्बोन्, रबीनेण्ट्स ऑफ क्रिटिसिज्म, 'पोएट्री इज फॉर्मल ब्लूटी' नामक अध्याय

समझती है, वही सत्य होना चाहिए।" उसकी सुप्रसिद्ध 'ग्रीक ग्रीन द प्रोशियन भन' कविता में कहा गया है—

"सौंदर्य सत्य है, सत्य सौंदर्य है—बस इसे ही

सुम पृथ्वी पर जानते हों, और बस यही जानने की जरूरत है।"

रेनोल्ड्स को अपने एक पत्र में वह लिखता है, 'हृदय के प्रेम की पवित्रता और कल्पना के सत्य के सिवाय मुझे और किसी बात का निश्चय नहीं है। कल्पना इस बात को ग्रहण करती है कि निश्चय से सौंदर्य को सत्य होना चाहिए चाहे वह पूर्वकाल में विद्यमान रहा हो या नहीं,—क्योंकि मैं अपने समस्त भावावेशों को प्रेम ही समझता हूँ, वे सब अपनी उदात्त अवस्था में परमावश्यक सौंदर्य के सज्ज हैं।' कल्पना की तुलना कीट्स ने आदम के स्वप्न से की है वह सोकर उठा और उसने उसे सत्य पाया।^१ सौंदर्य का स्पष्ट करने की कीट्स ने मनाही की है, उसका दूर से ही निरीक्षण करके आनंद प्राप्त करना चाहिए। काय की अमरता में उसका अटल विश्वास था, कविता उसके लिए शाश्वत है। अपनी मृत्यु के कुछ ही वर्ष पूर्व १७ अप्रैल, १८१७ को कैरिब्रुक को उसने लिखा था—"मुझे लगता है कविता के बिना—शाश्वत कविता के बिना—मैं नहीं रह सकता—आधे दिन भी रह सकता संभव नहीं।"^२ उसकी ग्रीन द ग्रासहापर एण्ड फिजेट' (ग्रीडो और भिगुर पर) नामक कविता^३ देखिए—

"इस झूठ पर कविता सदा अमर है जब पक्षी सूर्य की उष्णता से मूर्च्छित हो जाते हैं, और बर्षों की धीतल छाया में अपने आपको छिपा लेते हैं, उस समय ताजे कटे हुए चरागाह के आसपास, एक झाड़ी से दूसरी झाड़ी पर फुदकते हुए टिट्टे की आवाज सुनाई पड़ती है।"

सौंदर्य की इसी आन्तरिक अनुभूति से विभोर होकर कवि को अपनी ग्रीड टू ए नाइटिंगल' कविता में नाइटिंगल की मोहक ध्वनि सुनकर लिखना पड़ा—

'मेरे हृदय में टीस उठती है और एक उनीदी बेहोशी मेरी इन्द्रिया में व्याप पड़ा कर देती है, मानो मैंने भाग खा ली हो।"

१—लॉड हौगटन, द पोएम्स ऑफ जॉन कीट्स विद द साइफ एण्ड लट्स भाग २, पृ० ४५ सदन, १९३३।

२—लॉड हौगटन, वही भाग २ पृ० २६

३—कीट्स और जे ह्यूट में प्रतियोगिता हुई कि टिट्टे और 'भिगुर' पर कौन कम-से-कम समय में कविता लिख सकता है। कीट्स की यह कविता इसी प्रति योगिता का परिणाम है।

की दृष्टि से वे महत्त्वपूर्ण हैं। उसके साहित्य में कुछ ही पंक्तियाँ ऐसी होंगी जिन्होंने उसे कवियों के उच्च आसन पर आसीन कर दिया। यह कवि जब तक जीवित रहा, तब तक उसके प्रति आशय ही होता रहा—या तो लोग उसकी रचनाओं के प्रति उदासीन रहे, या उनका विरोध करते रहे। कीट्स के मृत्यु के २० वर्ष बाद तक भी उसकी कविताओं का कोई सग्रह प्रकाशित नहीं हुआ। १८४४ में जेफे ने कीट्स सबधी एक लेख को पुनः मुद्रित किया जिसमें कहा गया था कि शेली और कीट्स की 'प्रचुर तथ' (रिच मैसोडीज) विस्मृत की जा रही है। तत्पश्चात् सुप्रसिद्ध साहित्यकार थॉमस ब्रिक्वेन्सी ने घोषित किया—“कीट्स ने इस मातृभाषा को—इस अंग्रेजी भाषा को—इस तरह से रौंद दिया, जैसे कोई भैंसा अपने छुरों से रौंद देता है।” वस्तुतः शेक्सपियर और मिस्टन के बाद कीट्स अंग्रेजी भाषा का अधिकारी सिद्धात् माना जाता है। राबर्ट सीण्ड के शब्दों में, बडसवय और शेली से बढ़कर कवि उसे नहीं माना जा सकता लेकिन जहाँ तक उसकी मुखकारी जादुई शैली का प्रश्न है, वह दोनों से आगे है।

१—लाइ हागटन, द पोएम्स ऑफ जॉन कीट्स विथ द लाइफ एण्ड लैटर्स, भाग २ की भूमिका पृ० ८।

ले हण्ट (१७८४-१८५६)

जेम्स हेनरी ले हण्ट एक पादरी का पुत्र था। 'एक्जामिनर' नाम की अपनी पत्रिका में शासकों की आलोचना करने के कारण उसे दो वर्ष की सजा भुगतनी पड़। कुछ समय बाद वायरन के साथ मिलकर उसने 'लिबरल' (१८२२-२३) नाम का एक राजनीतिक पत्रिका का सम्पादन शुरू किया जो अधिक समय तक न चल सकी। ले हण्ट ने लगभग ५० पुस्तकें और सैकड़ों लेख प्रकाशित किये हैं जिन्होंने उसकी अध्येवसायीक वृत्ति का पता लगता है। पत्रकार होने के साथ साथ वह कवि आलोचक, उपन्यासकार और नाटककार भी था। उसकी सर्वोत्कृष्ट कविता उसकी लयात्मक गद्यरचनाओं में देखी जा सकती हैं। इटालवी साहित्य का वह पंडित था। शेली और कीट्स के साथ ले हण्ट का घनिष्ठ सम्बन्ध था। रचनापद्धति में वह लैम्ब और हेजलिट के निकट था तथा अपने कल्पना सिद्धान्त के विवेचन में उसने कॉलरिज का अनुकरण किया था। कॉलरिज द्वारा की हुई बहसवर्ष की समीक्षा को उसने 'काव्य कला का सर्वोत्कृष्ट व्याख्यान' कहा है।

कविता भाषावेश की शक्ति

'ऐन मा'सर टू द कवचन ग्राहट इज् पोएट्री ?' (कविता क्या है ? इस प्रश्न के उत्तर में), 'इमैजिनेशन ऐंड कसी' (कल्पना और भावतरंग), 'विट ऐण्ड ह्यूमर' (वाग्वैदग्ध्य और विनोद) उसकी आलोचनात्मक कृतियाँ हैं। उसकी 'आटोबायोग्राफी' (आत्मकथा) एक सुन्दर रचना है। हण्ट ने कविता को "सत्य, सौंदर्य और शक्ति के ऐसे भाषावेश (पेशन) की उक्ति" कहा है जो अपनी धारणाओं को कल्पना तथा भावतरंग के बल से मूल रूप देती है और उनका स्पष्टीकरण करती है तथा एकता में भिन्नता के सिद्धान्त पर भाषा का नियंत्रण करती है।" कविता भाषावेश इसलिए है क्योंकि यह हमारे गभीरतम प्रभावों की खोज करती है, तथा इन भावों को दूसरों तक पहुँचाने के लिए प्रयत्नशील रहती है। यह सत्य का भाषावेश होना चाहिए क्योंकि सत्य के बिना हमारा प्रभाव मिथ्या भ्रमवा सदोष कहा जायेगा, यह सौंदर्य का भाषावेश होना चाहिए क्योंकि मानव के माध्यम से ही यह समुन्नत और परिष्कृत होती है, तथा मानव का सर्वोत्कृष्ट रूप ही सौन्दर्य है, यह शक्ति का भाषावेश होना चाहिए क्योंकि शक्ति एक विजयी प्रभाव है, चाहे उसका सम्बन्ध कवि से हो या पाठक से। कवि अपने मनोन्मत्त प्रभावों को अपनी कल्पना और भावतरंग के बल से मूर्तिमान रूप देता है और उनका स्पष्टीकरण करता है। कलाकार जो कुछ प्रतिपादन करता है, उस

पर उसका नियंत्रण होना चाहिए, क्योंकि उसके कथन में शब्द-सौंदर्य का होना आवश्यक है। इस नियंत्रण में कविता की रूपरेखा में एनता और उसके प्रशो में भिन्नता होनी चाहिए। कविता एक कल्पनात्मक भाववेश है, अतएव जिसमें विचार, अनुभव, अभिव्यक्ति, कल्पना, क्रियाव्यापार, चरित्र और अखण्डता अधिकाधिक मात्रा में मौजूद हो, उसे ही महान्तम कवि कहा गया है।^१

कविता का आरम्भ

जहाँ प्रकृति अथवा विधान की समाप्ति होने से किसी सत्य का प्रदर्शन होता है—मनोवेगों की दुनिया से सम्बन्ध स्थापित होता है, तथा इसमें कल्पनात्मक ध्यान-व उत्पन्न करने की शक्ति पैदा हो जाती है, वहाँ कविता का आरम्भ होता है।^२ कविता में अनुभूति और कल्पना का होना आवश्यक है। अनुभूति और कल्पना की सहायता से हमें ज्ञात हो सकता है कि किस बात का प्ररूपण करना चाहिए और किसका नहीं, तथा कौनसी बात उपयुक्त, प्रभावोत्पादक और आवश्यक हो सकती है। अनुभूति के अभाव में सोकुमाय और अधिष्टय, तथा कल्पना के अभाव में विषय का सच्चा साकार रूप प्रस्तुत नहीं किया जा सकता।^३

कल्पना और भावतरंग

हृष्ट में कल्पना और भावतरंग में अन्तर प्रतिपादन करते हुए "भावतरंग को कल्पना की छोटी बहन" कहा है "जिसमें कल्पना के विचार और अनुभूति का वजन नहीं रहता।" कल्पना शुद्ध अनुभूति है—सूक्ष्मतरंग और प्रभावोत्पादक समानताओं की अनुभूति यह वस्तुओं के स्वभाव अथवा उनके सावजनिक वैशिष्ट्यों के प्रति सहानुभूतियों का हृदयबोध है। उन वस्तुओं के वास्तविक अथवा काल्पनिक सादृश्य तथा वायवी और काल्पनिक दृष्टि के साथ क्रीडा करना भावतरंग है।^४ "कल्पना का सम्बन्ध टूजेडी अथवा गनीर कला की देवी (म्यूज) से है, भावतरंग का हास्य (कांमिक) से।" "कल्पना अत्यधिक सीमित, और प्रायः अत्यधिक स्थूल होता है। यह बिना अत्यधिक परिवर्तन के किसी ठोस पदार्थ का भाव उपस्थित करती है।" "भावतरंग केवल आध्यात्मिक प्रतिबिम्ब अथवा एक काल्पनिक दृश्य है और चक्षुप्राप्तता (विजिविमिटी) से वह क्वचित् ही मुक्त रहती है जो कि कल्पना का सर्वोच्च गुण है।" हृष्ट ने विषाद (मेल्नक्सी) को कल्पना का शिक्षक बताया है, 'वह तारों में से आँकती है तथा विश्व की आध्यात्मिक समानताओं

१—ले हृष्ट ऐन आसर दू द कवश्चन ग्राहट इज पोएट्री ?, पृ० ३०० २,
एंडमण्ड जोस इग्लिश क्रिटिकल ऐसेज नाइट-य सेंचुरी

२—वही पृ० ३०२

३—वही, पृ० ३१६

धीर रहस्यों में सलग्न रहती है। भावतरंग अपनी बहन व मायावी मोजारों तिलोनों में परिवर्तित कर देती है। अपने हाथ में दूरीन सेजर यह एक अनुकरणीय (मिमिक) तारे को अपने मस्तक पर लगाती है और ज्योतिष की ध्वनि बनकर निकल पड़ती है। उसकी प्रभुति बच्चों जसी रोसमूद की होती है। तिलतिलों के पीछे दोहता है जबकि उसकी बहन देवदूतों के साथ उठा करती है 'यह वाग्वेदमय वाक्यात्मक अर्थ है। वाग्वेदमय के प्रतिबिम्बों में यह पक्ष अनुभूति जोड़ देता है।' भावतरंग प्रायः कल्पना व साय पाया जाता है, जैसा हम महान्तम कवियां व हमेशा देखते हैं, भावतरंग की मात्रा ही कवियों में प्रविष्ट होती है।^१

पद्य, कविता के लिए आवश्यक

हण्ट ने कविता की परिभाषा देते समय एकता में भिन्नता के सिद्धांत का पक्ष पर नियंत्रण रखने का उल्लेख करते हुए प्रभाव की एकता का प्रतिपादन किया है। इसपर से कुछ लोगों का मानना है कि कविता को पद्य में लिखने की बिल्कुल भी आवश्यकता नहीं, और इस दशा में गद्य कविता का एक अच्छा माध्यम हो सकता है। लेकिन ऐसी बात नहीं है। हण्ट ने पद्य को कविता के लिए आवश्यक माना है क्योंकि काव्यात्मा की पूर्णता के लिए इसकी आवश्यकता है, बिना इस उल्साह, सौंदर्य और शक्ति का दायरा अपूर्ण ही रहता है। जैसे कवि की भाव प्रेरणा उसके उल्साह से उद्भूत होती है, वैसे ही पद्य भी होता है, जो उसकी अन्तःप्रेरणों के सतीप और प्रभाव के लिए आवश्यक है। पद्य और कवि को यही "एक-दूसरे के प्रेमी" बताया गया है "जो खेल खेल में परस्पर के शासन को चुनौती देते हुए एक-दूसरे पर समानतापूर्वक शासन करके और आनापालन करने में प्रसन्न होते हैं।" कविता की सौंदर्य के साथ पूरा सहानुभूति रहती है, तथा अनिवार्य रूप से यह सौंदर्य के किसी अर्थ और रूप की किसी शक्ति को अस्पष्ट सही रहने देती, तथा इसकी अवस्था को पूरा करने के लिए पद्य का प्रवाहित होना आवश्यक है। बाइबिल भी अपने मूल रूप में पद्य में ही लिखी गयी थी।^२

श्रेष्ठ कवि के गुण

हण्ट ने उना कवि को सर्वश्रेष्ठ माना है जिसके पद्य में अधिकाधिक शक्ति, माधुर्य, स्पष्टवादिता साधकता विविधता और एकता की मात्रा विद्यमान हो।^३ कौन कवि सर्वश्रेष्ठ है, यह जानने के लिए कवियों की रचनाओं को अत्यधिक ध्यान

१—वही, पृ० ३२१-२३

२—वही पृ० २६-२७

३—वही, पृ० ३२८ आदि

से पढ़ने तथा उस सत्य और सौंदर्य का मनन करने का आवश्यकता है जिसने उन्हें उस अवस्था तक पहुँचाया है जो उन्होंने प्राप्त की है। इसके लिए हाथ में पेंसिल लेकर अध्ययन करने का आदेश है जिससे कि मनोनुकूल ग्रन्थवा सद्व्यवस्थानों को चिह्नित किया जा सके। महान्काव्य सर्वोत्तम है जिसमें नाट्य, पात्रों के भाषण और काव्यकलाप तथा कवि की उत्ति आदि अतमूत होते हैं। इस प्रसंग पर होमर, शेक्सपियर, दांटे, मिस्टन, चॉसर, स्पेंसर आदि कवियों का नामोल्लेख किया गया है।

सद्व्यवस्था कवि में कल्पना का होता आवश्यक है। उसके बाद अनुभूति और विचार, फिर भावतरंग और अंत में वाग्विदग्ध्य आता है। केवल विचार ग्रहण करने से कोई कवि नहीं बन सकता। हाँ, अनुभूति से काम चल सकता है, भले ही उसमें विचार की मात्रा न भी हो। कवि को निष्पत्ति का निर्माता कहा गया है। अपने आपको और दूसरों को आनन्द प्रदान करना उन कवियों का गुण है, जो अनुभूति के सत्य का उल्लेख नहीं करते। सत्य महान् कृति के लिए आवश्यक है।

कविता की विधान से तुलना करते हुए हण्ट ने मिस्टन के शब्दों में कविता को 'सरल, इद्रियग्राह्य (मँसुमस) और भावप्रवण' कहा है। 'प्रेम और सत्य को कविता में मुख्य स्थान मिलना चाहिए, तथा जो कुछ अस्थायी (पलीटिंग) और मिथ्या है उसका विषय के समान त्याग दिया जाना चाहिए।' कॉलरिज की हण्ट ने सराहना की है। कॉलरिज के शब्दों में कविता "अपने आपमें एक प्रतिशय महान् पुरस्कार है," "मैं मेरी यथार्थता का शायद किया है, मेरे आनन्द को द्विगुणित और परिष्कृत किया है, मेरे एक त को प्रिय बनाया है तथा जिस किसी के सम्पर्क में मैं आता हूँ और जिससे मैं परिवर्धित हूँ, उसमें शिव और सुन्दर की खोज करने की आकांक्षा मुझमें जागृत हुई है।" शेले के शब्दों में, 'कविता दुनिया के गुप्त सौंदर्य का पर्दा उठाकर, उन वस्तुओं से हमें परिचित कराती है जिनसे लगता है कि हम पहले परिचित नहीं थे।'"

हण्ट ने विल्सवर्थ को "आधुनिक युग का महान्तम कवि" कहा है। स्पेंसर उसका प्रिय कवि था। स्पेंसर को उसने "इंग्लैंड का महान्तम चित्रकार" बताया है, "उसकी पदरचना को चिरस्थायी मधु" की उपमा दी गई है। शेले और कीट्स का भी वह प्रशंसक था। अपनी 'स्टोरी आफ रिमिनी' (रिमिनी की कहानी) में उसने क्लासिकल दोहे का बहिष्कार कर अपेक्षाकृत अधिक स्वच्छ रूप को अपनाया।

समीक्षा में स्थान

पारचात्य समीक्षा में ऐतिहासिक दृष्टि से वे हण्ट का स्थान महत्वपूर्ण रहा है। वह कल्पनाप्रधान 'शुद्ध' कविता का पक्षपाती था, प्राचीन इतालवी साहित्य की उसने मध्यस्थता की थी तथा कीट्स और शेले का वह समर्थक था। लेकिन अपने

कल्पना के सिद्धांत को वह विकसित न कर सका, वह अस्पष्ट रह गया। साहित्य के प्रति उसने रुचि का प्रदर्शन अवश्य किया लेकिन समीक्षात्मक निष्पत्ति की उसमें कमी रही। उसकी समीक्षा पद्धति की सराहना करते हुए जॉर्ज सेंट्सबरी ने उसे कॉलरिज, लैम्ब और हेजलिट के समकक्ष रक्खा है,^१ किन्तु रेने बैले ने इस विचार से असहमति व्यक्त की है।^२

निष्कर्ष

स्वच्छन्दतावादी धारा का यह युग था जब कि कविता परम्परागत रुढ़ियों से मुक्ति प्राप्त कर रही थी। इस समय जर्मनी में भूमान की प्राचीन मूर्तिकला का अध्ययन किया गया। विक्लमैन ने कविता और मूर्तिकला की तुलना करते हुए कला को बाह्य वस्तु मानकर उसे आंतरिक अनुभूति की प्रेरक बताया है। लैसिंग ने कला के विविध रूपों—काव्य, चित्र, संगीत और मूर्ति आदि—की असंग प्रवण विशेषता प्रतिपादित की। कला की प्रेरणीयता को उसने सर्वाधिक महत्व दिया। कला में सौंदर्य निर्माण पर अधिक जोर दिया गया। गेटे ने भी प्रभावशाली और सौंदर्य को कला का उच्चतम उद्देश्य स्वीकार किया।

गेटे के साथ ही उन्नीसवीं शताब्दी में यूरोप में स्वच्छन्दतावादी और यथायथावादी धाराओं का प्रवेश हुआ। स्वच्छन्दतावादी भावना नव्यशास्त्रवादी नीति और नियमों के विरुद्ध विद्रोह था। बट्सवर्थ ने 'उदात्त अनुभूतियों के स्वतः स्फूर्त प्रवाह' को तथा गला ने 'सबसे सुखी और सर्वोत्कृष्ट मस्तिष्कों के श्रेष्ठतम और सर्वाधिक सुखमय क्षणों के लिखित विवरण' को कविता कहा। कॉलरिज इस युग का प्रतिनिधि चिन्तक कहा जा सकता है। उसकी 'मायोप्राफिया लिटरेरिया' अंग्रेजी समीक्षा की महानुत्तम रचना कही गई है। जर्मन दशन और आलोचना से प्रभावित होकर उसने दशन के आधार पर काव्य सिद्धांतों की स्थापना की। काव्य में कल्पना तत्त्व को मानदण्ड के रूप में स्थापित करने का श्रेय कॉलरिज को ही है। कलाओं के मूल में रहनेवाले भावनाओं का उत्थान का उद्देश्य उसने सौंदर्य के माध्यम से आनन्द प्राप्ति स्वीकार किया। आगे चलकर उसका यही सौंदर्यवादी सिद्धान्त क्रोचे आदि समीक्षकों के काव्यदशन का आधार बना। बीदस यद्यपि अधिक समय तक जांचित न रह सका, फिर भी इस काल में जो कुछ उसने लिखा, उससे वह अमर हो गया। उसने प्रतिपादित किया कि कवि के सबसे श्रेष्ठ क्षणों में ही कविता का आविर्भाव होता है—साहित्य-महिमा की उसके लिए आवश्यकता नहीं। सौंदर्य और सत्य को उसने अग्रिम माना। सौंदर्यवादी आन्तरिक व्यथा को उसने 'परम आनन्द' माना जिससे पाश्चात्य समीक्षा में प्रभाववाद का आविर्भाव हुआ।

१—रेने ए हिस्ट्री ऑफ़ लिटरेचर, ३, पृ० २४६

२—ए हिस्ट्री ऑफ़ साहित्य लिटरेचर, ३, पृ० १२३

(घ) यथार्थवादी आलोचना

[उन्नीसवीं शताब्दी]

सैन्त ड्यब (१८०४-१८६६)

विस्सारियन प्रिगोरियेविच वेलिंस्की (१८११-
१८४८)

निकोलाई प्राखिलोविच चर्निशेव्स्की (१८२८-
१८८६)

कार्ल मार्क्स (१८१८-१८८३)

मैथ्यू आर्नोल्ड (१८२२-१८८८)

लियो ताल्सताय (१८२८-१९१०)

जॉन रस्किन (१८१६-१९००)

यथार्थवादी आलोचना

अंग्रेजी साहित्य में महारानी विक्टोरिया का युग (१८३२-८०) अत्यन्त महत्वपूर्ण युग रहा है। विक्टोरिया सन् १८३२ में सिंहासन पर आरोहण हुई। और उसका राज्यकाल उसकी मृत्यु के साथ १९०१ में समाप्त हुआ। साहित्यिक गतिविधि की दृष्टि से नवीन युग का आरम्भ हम १८३२ से मान सकते हैं। सन् १८३२ में सर वाल्डर स्कॉट की मृत्यु हुई तथा पार्लियामेंट का सुधार-कानून पास हुआ। बायरन, शेले और कीट्स की पहले ही मृत्यु हो चुकी थी। कार्लिज १९३४ तक जीवित था और बहसवय अपने जीवन के अन्तिम क्षणों को गिन रहा था। इस प्रकार १८३२ से ही साहित्य में नवीन प्रवृत्तियों का उदय होने लगा था। शिवा में सुधार तथा गुलामी प्रथा का अन्त भी इसी समय हुआ। साहित्य की ये नवीन प्रवृत्तियाँ १८८० तक जोर पकड़ती रहीं। इस दृष्टि से इन ५० वर्षों में अंग्रेजी साहित्य में इतनी उथल-पुथल रही जिससे कि पहले कभी नहीं हुई थी।

यहाँ इस युग के दो प्रमुख आन्दोलनों का उल्लेख कर देना आवश्यक है—एक, राजनीतिक और सामाजिक क्षेत्रों में प्रजातन्त्र की प्रगति, और दूसरा बौद्धिक क्षेत्र में विज्ञान का विकास। रानी विक्टोरिया के सिंहासन पर बैठने के प्रथम दस वर्षों में जन आन्दोलनों के कारण इंग्लैंड में काफी राजनीतिक अस्थिरता रही जिससे यह काल 'माधुनिक अंग्रेजी साहित्य का एक उद्विग्नतापूर्ण संकटापन्न काल' कहा जाने लगा। लेकिन इन कठिनाइयों और संकटों के कारण देश में सामाजिक चेतना भी जाग्रत हुई जिससे लोकहित की भावना को प्रेरणा मिली।

विज्ञान भी प्रगति के पथ पर अग्रसर होता गया। इन ५० वर्षों में विश्व सम्बन्धी ज्ञान में जितनी हमारी उन्नति हुई, उतनी उससे पूर्व १८०० वर्षों में भी नहीं हो सकी। अन्नकला तथा व्यापार-उद्योग के क्षेत्र में इतनी उन्नति हुई कि लोग इसी को सर्वोन्नति समझने लगे। ज्ञान विज्ञान के एक से एक नूतन आविष्कारों ने जीवन और साहित्य को असाधारण रूप से प्रभावित किया जिससे साहित्य के प्रचार में वृद्धि हुई। लेखकों ने भौतिकवादी प्रवृत्ति के विरुद्ध आवाज बुलन्द की। प्रत्येक क्षेत्रक एक वैद्य के समान माना जाने लगा जो अपनी रचि और सामर्थ्य के अनुसार मनुष्य की घबड़ाहट और व्याकुलता दूर करने के लिये किताब किसी औपधि का अनुपात घटाने लगा। डॉक्टिन के विकासवाद के सिद्धान्त ने तो मनुष्य के विचारों में अभूतपूर्व क्रान्ति उपस्थित कर दी। परिणामस्वरूप प्राचीन प्रचलित विश्वासी तथा नवीन सिद्धान्तों के बीच संघर्ष होने के कारण प्राचीन बौद्धिक चिन्तन प्रणाली की नींव

हिल गयी तथा उसके स्थान पर अन्वेषण और आलोचना के स्वर मुखरित होने लगे। इस सब का परिणाम था ययायवाद का विनाश।

१८३२ के आसपास, यद्यपि स्वच्छन्दतावाद का महत्त्व स्वीकृत होने लगा था, फिर भी उसकी विशेषताओं का नितान्त खोप नहीं हुआ था। लेकिन जैसे-जैसे वैज्ञानिक चिन्तन का विकास हुआ, और भौतिकवादी एवं उपयोगितावादी प्रवृत्तियों ने जोर पकड़ा, वैसे-वैसे आवावेश पूरा उद्गारों पर आधारित स्वच्छन्दतावादी चिन्तनधारा का ह्रास होता गया। फिर, कविता में भले ही स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति का स्वर प्रधान रहा हो, लेकिन उपन्यास, कहानी और नाटक में ययायवादी प्रवृत्ति ही मुख्य थी। १९ वीं शताब्दी के आरम्भ से ही ययायवादी प्रवृत्ति को मुख्य मानकर चलनेवाले लेखकों की रचनाएँ प्रकाशित होने लगी थीं, ऐसी हालत में आलोचना के क्षेत्र में उनकी उपेक्षा करना संभव नहीं था। इन्हीं परिस्थितियों में पश्चिमात्य समीक्षा-साहित्य में ययायवादी आलोचना का जन्म हुआ।

उन्नीसवीं शताब्दी की ययायवादी आलोचना के विकास का खेय मूलतः बेंलिस्की (१८११-४८) और बनिशेव्स्की (१८२८-८९) को दिया जाना चाहिए। तत्पश्चात् काल मार्क्स (१८१८-१८८३), मैथ्यू आर्नोल्ड (१८२२-८८) और लियो टास्तोव (१८२८-१९१०) ने इस चिन्तन धारा का विकास किया।

सैन्त ब्यव (१८०४-६९)

यहाँ फ्रांसीसी आलोचक सैन्त ब्यव का नामोल्लेख कर देना उचित होगा जिसने फ्रेंच आलोचना की खेष्टता स्थापित करने के लिये बहुत कुछ किया। वह फ्रांस में ही नहीं, यूरोप और अमरीका में भी आलोचक के रूप में प्रसिद्ध हुआ। अपने युग की वैज्ञानिक धारा से वह प्रभावित था। उसकी आलोचना प्रणाली जीवविज्ञान की प्रणाली थी। किसी साहित्यकार की कृति का मूल्यांकन करने के लिए वह साहित्यकार के व्यक्तित्व के अध्ययन को आवश्यक मानता था। उसने लिखा है, "साहित्य साहित्यिक कृतियाँ—मेरे लिए, शेष मानवों और मानवीय समूहों से भिन्न नहीं हैं। मैं किसी कृति का रसास्वादन कर सकता हूँ, लेकिन व्यक्ति के ज्ञान के बिना, उसका निरूपण करना मेरे लिए कठिन है। यह मैं बिना किसी हिचकिचाहट के कहता हूँ। जैसा कुछ होगा, वैसा ही फल होगा। इस प्रकार साहित्यिक अध्ययन भुक्त स्वाभाविक रूप से नैतिकता के अध्ययन की ओर ले जाता है।"^१

सैन्त ब्यव का रुचि जीवनचरित की ओर विशेष थी। लेखक का अध्ययन करने के पूर्व वह उसकी वशापरपरी, उसके शरीर का गठन, वातावरण, प्रारम्भिक शिक्षा अथवा उसके महत्त्वपूर्ण अनुभवों का ज्ञान प्राप्त करना आवश्यक मानता था। हमें लेखक के घम और उसके स्वभाव का ज्ञान होना चाहिये। वह घनी या पतित ? महिलाओं के प्रति उसका कैसा व्यवहार था ? जिस स्त्री की ओर वह आकर्षित होता था, क्या वह सुन्दर थी ? क्या वह प्रेमपाश में फँसी थी ? उसके जीवन का कैसा रवैया था ? आदि बातों से हमें परिचित होना चाहिये। इसीलिये उसका कहना है "किसी लेखक के सबंध में निरूपण देना आसान है व्यक्ति के सबंध में नहीं।" लेकिन इससे किसी लेखक के साहित्यिक अध्ययन की अपेक्षा, उसके जीवन-चरित का अध्ययन ही मुख्य बन जाता है।^२

सन्त ब्यव के अनुसार, आलोचना को ठीक-ठीक समझने के लिये यह जानना आवश्यक है कि किसी लेखक को विवेकपूर्वक किस तरह पढ़ा जाये और दूसरों को इस बात की शिक्षा कैसे दी जाये।" भावुकता का त्याग कर आलोचक को इस बात का ज्ञान आवश्यक है कि अच्छाई क्या है और क्या बुरा टिकनेवाली है, तथा क्या किसी कला कृति में इतनी मौलिकता विद्यमान है कि उससे उसकी त्रुटियों की सतिपूर्ति हो सकेगी।^३

१—विलियम विमसैंट, लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० ५३५

२—रेने घसे, ए हिस्ट्री ऑफ़ मॉडर्न क्रिटिसिज्म ३, पृ० ३७

३—वही, पृ० ४८, ५०

संत व्यव का दृष्टिकोण मानवतावादी की अपेक्षा प्रकृतिवादी ही अधिक रहा है। नौ भागों में प्रकाशित अपने 'पोर्ट्रेट्स' (व्यक्तिचित्र, १८६२-७१) नामक ग्रन्थ में उसने लिखा है, "अब मेरे पास केवल एक ही विनोद है—मैं विश्लेषण करता हूँ, मेरा दृष्टिकोण मनस्पातशास्त्र वेत्ता का दृष्टिकोण है, मैं मन का विश्लेषण प्रकृतिवादी के रूप में करता हूँ।"^१

संत व्यव ने विज्ञानवेत्ता, कलाकार और आलोचक का परस्पर गाढ़ सम्बन्ध स्वीकार किया। उसका कथन है, "पशु पक्षी अथवा पेड़-पौधों की भाँति मानव का ज्ञान प्राप्त नहीं किया जा सकता। एक दिन ऐसा आयेगा जब नया विज्ञान प्रतिष्ठित होगा और उसकी सहायता से हम मानव के आन्तरिक अथवा उसकी प्रतिभा के प्रकारों और उनके प्रमुख प्रश्नों को जान सकेंगे।" लेकिन उनके कथनानुसार इसके लिए ऐसे वैज्ञानिकों की आवश्यकता है जिनके पास एक कलाकार की दृष्टि है तथा किसी वस्तु के निरीक्षण के प्रति जिनके मन में स्वाभाविक अनुराग है और जो प्रतिभा से सम्पन्न हैं। यह सब होने पर ही, किसी कृति के कलाकार के व्यक्ति का ठीक ठीक ज्ञान हमें प्राप्त कर सकना सम्भव है।

संत व्यव ने 'ब्लूट इज क्लासिक' (क्लासिक क्या है? — १८५०) नामक अपनी पुस्तक में क्लासिक रचना के सम्बन्ध में महत्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं। यहाँ उसने फ्रेंच भकादमी द्वारा प्रचारित इस मान्यता का खंडन किया कि केवल प्राचीन और बहुप्रशंसित अथवा भावदायक रचनाएँ ही क्लासिक कही जा सकती हैं। क्लासिक साहित्यकार की परिभाषा देते हुए उसने लिखा है, 'वह ऐसा कृतिकार है जिसने मानव मन को समझ लिया हो, उसके ज्ञानभंडार की अभिवृद्धि की हो और उसे एक कदम आगे बढ़ाया हो जिसने नैतिक सत्य का अन्वेषण किया हो, या जिसके हृदय में, जहाँ सब कुछ अभिमान और अनादर प्रतीत होता था, किसी शाश्वत भावना का दिग्दर्शन कराया हो। यह अभिव्यक्ति किसी भी रूप में हुई हो, पर वह अपने आपमें उदार और महान् परिष्कृत और युक्तियुक्त स्वस्थ और सुन्दर होनी चाहिए जिसने अपनी विशिष्ट शैली में सबको सम्बोधित किया हो—एक ऐसी शैली में जो सम्पूर्ण विश्व की सभी प्रतीत होती हो जो किसी एक युग की भी शैली हो और युग युग की भी।'^२

व्यव ने गये था—जिसे उसने "समस्त आलोचकों में श्रेष्ठ" कहा है—वह मन्दिर उद्धार प्रस्तुत किया है जिसमें उसने क्लासिक रचना का स्वस्थ, और रोमांचक रचना को सम्यक् बताते हुए पुरातन कृतियों को इसलिए क्लासिक कहा है

१—शास्त्र साक्षित्री सिन्हा वाचस्पत्य काव्यशास्त्र की परम्परा, पृ० १८३

२—पृ०, पृ० १८१-८६

क्योंकि वे सजीव, चिरनवीन और भाह्लादकारक होती हैं। उसी साहित्य की यहाँ क्लासिक कहा है जिसका अपने युग एवं सामाजिक वातावरण से सामंजस्य है, और जो अपने राष्ट्र अपने युग और अपनी सरकार को सतोष देता है, जिसकी छन छाया में यह फूला फला है।^१

इस सम्बन्ध में अपना कोई मन निवारित करने के पूर्व पूर्वाग्रह से मुक्त होकर, ब्यव ने संसार पर्यटन करने की सिफारिश की है जिससे कि विभिन्न साहित्यों के गुण दोषों की परीक्षा की जा सके। यहाँ पर उसने क्लासिक जगत् के प्रादि-पुरुष होमर का समस्त युग और अथ बबर सम्पत्ता की जीवन्त अभिव्यक्ति के रूप में उल्लेख किया है। शेरशपियर को उसने इंग्लैंड तथा सारी दुनिया का एक क्लासिकल साहित्यकार स्वीकार किया है।^२

सैन्त ब्यव केवल साहित्यिक समीक्षक ही नहीं बरन् नीतिवादी भी था। राज-नीतिज्ञ सेनापतियों संस्मरण लेखको, पत्र लेखकों, डायरी लेखकों और इतिहास वेत्ताओं प्रादि के सम्बन्ध में ही उसने अधिक लिखा है। उदाहरण के लिये अपनी पाँच भागों की 'पोट रॉयल' नामक रचना में उसने गठवासी साधु-साधियों का ही बखान किया है।^३

सैन्त ब्यव की समीक्षा-मदति वैज्ञानिक प्रवश्य है कि लेकिन उसने जीवन और कला तथा मानव और उसके कार्य को परस्पर समिश्रित कर दिया है। प्राउस्ट ने सैन्त ब्यव के सम्बन्ध में लिखा है, "वह अनुपम प्रव्यक्त ससार को—जो कवि का प्राण है—बाह्य जगत् के सपक के बिना" नहीं समझ सकता "लेखक और दुनियावी व्यक्ति को पृथक् करनेवाली खाई को" वह नहीं देख सकता, और वह यह नहीं जानता कि "लेखक की आत्मा केवल उसकी कृतियों में देखी जा सकती है।"^४

१—रेने वले, ए हिस्ट्री ग्राफ माइन क्रिटिसिज्म ३, पृ० ५३

२—डॉक्टर सावित्री सिनहा वहा, पृ० १८८-८९

३—रेने वले, ए हिस्ट्री ग्राफ माइन क्रिटिसिज्म ३, पृ० ३७, ४२

४—वहा, पृ० ३३

विस्तारियन गिगोरियोविच बेलिस्की (१८११-१८४८)

रूसी समीक्षाशास्त्र के जनक बेलिस्की, हजन, चर्चिनेय्स्की और दोबोल्सुयोव रूसी क्रान्ति के पूर्व उन्नीसवीं शताब्दी में जन्मे हुए थे जो बठिनाइयों और दमन के सम्मत्वात के बावजूद, हजन और साहित्य को प्रगणामो बनाने में सफल रहे। उन्होंने रूसी जनता को गुलामी प्रथा से मुक्त कर जनतन्त्रवाद का नारा पहली बार बुलन्द किया।

बेलिस्की सर्वाधिक सक्रिय और जुम्मारू प्रकृति का व्यक्ति हो गया है। १८४७ में गोगोल के नाम उसने जो पत्र लिखा था, वह रूसी नाटिकाकारियों की कई पीढ़ियों तक 'घोषणापत्र' बना रहा। इसके पूर्व अपने 'दमित्री कासिनिन' नामक नाटक में उसने दासप्रथा और सामन्तवाद की बहुत आलोचना की थी। उसकी 'प्रोतोचेस्तवेनीए सापिस्की' नामक पत्रिका नवयुवकों में अत्यधिक लोकप्रिय थी। 'राजकीय विज्ञान प्रकाशनी' के एक सदस्य ने इस पत्रिका में छपे हुए बेलिस्की के लेखों की कतरनों छाप टोकियों में भरकर, उनपर 'सरकार के विरुद्ध', 'नैतिकता के विरुद्ध' आदि लेख छपकाया और खुफिया-पुलिस के दफ्तर में पहुँचा दी। अपनी साहित्यिक विवेचनाओं में, बेलिस्की ने प्राच्य तरवविद्या विशारदों के समीक्षात्मक लेख भी प्रकाशित किये थे। भारत जैसे प्राचीन देशों की संस्कृति के प्रति बेलिस्की का मन में अनुराग था। उसका कहना था कि इतिहास में भारत को सम्मान का स्थान दिया जाना चाहिए। उस के सुप्रसिद्ध कवि जुकोव्स्की के 'नव दमयन्ती' के रूसी अनुवाद

१—इस पत्र में कहा गया है— 'नई शक्तियाँ जिनसे तेने के लिये ऊपर आ रही हैं— किन्तु अत्याचारों के कारण उनका दमन कर दिया जाता है, बाहर आने के लिये उनके पास कोई भाग नहीं रह जाता। ऐसी दशा में वे केवल निराशा, थकान और निरुत्साह की भावना ही उत्पन्न करने में समर्थ हैं। डाक्टर सेक्टर शिप का व्यवहार, केवल साहित्य में ही जीवन एवं प्रगणामो गति दिखाई देती है। यही कारण है कि हम साहित्य के व्यवसाय को इतने अधिक आदर की दृष्टि से देखते हैं। तथा हमारा जनता ठीक वही रूसी लेखकों—जो कि उसके एकमात्र नेता हैं—एवं एकाधिपत्य की एकात्मता, हठवादिता और राष्ट्रीयता से उसकी रक्षा करते हैं—की ओर निहारती है।'

२—दशन, साहित्य और आलोचना, बेलिस्की, जीवन वृत्त, पोपुल्स पब्लिशिंग हाउस, विस्ली, १९५५

को उसने बहुत सराहा था ।^१ 'द जनरल मीनिंग ऑफ द वर्ल्ड लिटरेचर' (विश्व साहित्य का सामान्य ध्य—१८४०), 'द वर्स ऑफ पुश्किन' (पुश्किन की कृतियाँ—१८४३-४६), 'रशियन लिटरेचर इन १८४६' (१८४६ का रूसी साहित्य), और 'स्पीच एबाउट द क्रिटिसिज्म' (समीक्षकों सबधी भाषण—१८४२)—उसकी मुख्य रचनायें हैं ।

बैलिस्की के पूर्व रूसी समीक्षाशास्त्र में कभी फ्रांस और कभी जर्मनी के साहित्यिक सिद्धांत प्रतिबिम्बित होते थे । लेकिन बैलिस्की के आगमन से रूसी समाजशास्त्र को एक व्यवस्थित रूप मिला, जिससे समीक्षा जीवन के अधिकाधिक निकट आती गयी ।^२

बैलिस्का आरम्भ में हेगेल के भाववादी दशन का खूब ही प्रशंसक था । उसके अनेक निबन्ध पण्यतया हेगेल की शैली में लिखे गये हैं । मास्को में रहते हुए वह सैद्धांतिक दार्शनिकता में डूबा हुआ था । यद्यपि वह वास्तविकता को दुनियाभर के स्वप्नों से अधिक महत्त्वपूर्ण मानता था, फिर भी वह वास्तविकता की ओर एक भाववादी दृष्टि से ही देखता था । उसका विश्वास था कि भावना और वास्तविकता दोनों अलग अलग नहीं, उनका एक दूसरे से कुछ न कुछ सम्बन्ध अवश्य है । लेकिन आगे चलकर जैसे जैसे उसने जीवन की सामाजिक समस्याओं का गम्भीरता से अध्ययन किया, वैसे वैसे उसने हेगेल की भावनाओं को उतार फेंका और कला सामाजिक दृष्टिकोण को स्वीकार किया । मास्को से पीट्सबर्ग चले जाने के बाद तो वह पूर्ण रूप से स्वतन्त्र चिन्तक बन गया । कारण कि यहाँ का सामाजिक परिस्थितियाँ इतनी अस्थिर थी कि हेगेल के भाववादी दशन पर उसका विश्वास बना रहना सम्भव न था ।^३

कला का उद्देश्य क्या है ? इस प्रश्न के उत्तर में बैलिस्की ने कहा है—'कला का उद्देश्य है चित्रित करना—सबों ध्वनियों, रेश्माओं और रंगों में प्रकृति के सावनीम जीवन को पुनः मूर्त करना ।' उसके अनुसार कवि की प्रेरणा प्रकृति की

१—इसका, जनरल मीनिंग ऑफ द वर्ल्ड लिटरेचर सोसायटी, स्पेसल नंबर, १९५७, पृ० २६

२—बैलिस्की के समकालीन सुप्रसिद्ध रूसी कवि पुश्किन ने मई-जून १८२५ में ए० ए० बेस्तुखेव को लिखे हुए अपने पत्र में लिखा है "हमारे यहाँ समीक्षाशास्त्र नहीं है एक भी टीका टिप्पणी नहीं, समीक्षा के ऊपर एक भी पुस्तक नहीं ।" पुश्किन ओ लिटरेचर, पृ० ७५, रेने वले, ए हिस्ट्री ऑफ माइन क्रिटिसिज्म ३, पृ० २४२ पर से

३—दशन, साहित्य और आलोचना, चर्निशेव्स्की का 'बैलिस्की का युग' नामक लेख, पृ० १९४-९७, हजन का 'बैलिस्की' पर लिखा हुआ लेख पृ० १४२-४६

रचनारम्य शक्तियों का प्रतिबिम्ब है।^१ जब तक कवि अपनी कल्पना की दार्ष्टिक्य जोत का अनुसरण करता है, वह भक्ति रहता है और कवि रहता है। किन्तु जैसे ही वह किसी उद्देश्य को, किसी विषयवस्तु को, अपने सामने रक्का करता है, वह दार्शनिक, विचारक और नीतिकार बन जाता है।^२

बेल्सकी ने कला के लिए सबसे पहले आवश्यक बताया है वास्तविकता को। उसने १८४० में 'श्रोतचेरस्तवेनीए ज़ापिस्की' नामक पत्रिका में प्रियोइयेदोव की 'कामेदी' पर एक महत्वपूर्ण आलोचनात्मक निबन्ध लिखा है। इस निबन्ध में कला के मिथ्यात्व का प्रतिपादित करते हुए, कल्पना की उस दुनिया पर आक्षेपण किया गया है जिसमें वास्तविकता के लिए कोई स्थान नहीं। बेल्सकी ने काव्यारम्य कृतियों को सर्वोच्च वास्तविकता की व्यञ्जना प्रतिपादित करते हुए लिखा है—“ऐस साग भी हैं जो अपने अन्तरतम में विरासत करते हैं कि काव्य कल्पना की, अपने का चीन है वास्तविकता की नहीं और यह कि हमारे धात्र के बुद्धिप्रधान तथा भौतिक युग में काव्य के लिए कोई स्थान नहीं हो सकता। इसे कहते हैं अरम भूदता। हेतुकपन की सीमा। बाहिर स्वप्न क्या है? एक छाया, विषयवास्तु से घूम एक स्वरूप, विवृत कल्पना, निष्ठुर मस्तिष्क और चेतनाशून्य हृदय की उपज। यह विचार कि हमारा यह बुद्धिप्रधान और भौतिक युग कला का शत्रु है, जिस मनहूसियत और पिछड़ेपन की देन है? क्या शिम्बर और गेटे इसी युग के नहीं हैं? क्लामिकल कला तथा शेक्सपियर की कृतियों का भूदयांकन करने तथा उन्हें समझने का श्रम क्या हमारे इसी युग का नहीं है? निस्सन्देह यह युग स्वप्नों और स्वप्निलता का शत्रु है। किन्तु ठीक इसीलिए यह एक महान् युग भी है। उन्नीसवीं शती के स्वप्निलता उतनी ही आख्यास्पद, अटपटी और लिचपीची है जितनी कि निपट भावुकता। वास्तविकता—यही हमारे युग का मुख्य तत्त्व और उसका नार है। हर क्षेत्र में वास्तविकता घम में, विज्ञान में, कला में और जीवन में।”^३

कहा जा चुका है, बेल्सकी के अनुसार कला समाज के लिए उपयोगी होनी चाहिए। वह अपने लिए उपयोगी है—अपने से बाहर उसका अर्थ कोई उद्देश्य नहीं होता, इसलिए वह समाज के लिए भी उपयोगी है। उसकी विशेषता है कि वह वास्तविकता को शुद्ध रूप में हमारे समक्ष प्रस्तुत करती है—अधकार और कुदृष्टता कवि की कल्पना में प्रबुद्ध और एकरूप होकर पाठकों के समक्ष आती है।^४ कलाकार

१—यही, बेल्सकी का 'कला का उद्देश्य' नामक निबन्ध, पृ० १६

२—यही, पृ० १८

३—यही, चर्नोमोस्की का 'बेल्सकी' नामक लेख, पृ० १६६-२००

४—कटी-मुइटी एंड्रस वॉन रशियन एंड्रस सोवियट थॉट, सपादक एमैस्ट जे० साह मस, पृ० ३८३

वस्तुतः अपने भावार्थों की सहायता से सामान्य वास्तविकता को असामान्य रूप में परिणत कर देता है और वह वास्तविकता बुद्धिगम्य होती है।

“कवि की सम्पूर्ण कला इस बात में निहित है कि वह पाठक को ऐसी दृष्टि प्रदान करे जिससे वह समूची प्रकृति को, नक्शे पर बने विश्व की भांति लघु भावार में, छाटी अनुकृति के रूप में देख सके, ऐसी सम्बेदनशीलता प्रदान करे जिससे वह उस श्वास को अनुभव कर सके जो विश्व में व्याप्त है, और वह जोत जगाये जो आत्मा को गरमाती है।”^१ बेलिंस्की के अनुसार कवि प्रकृति का अनुकरण नहीं करता, बल्कि उसकी प्रतियोगिता करता है।

कलात्मकता के ऊपर जोर देते हुए बेलिंस्की ने पहले कला का क्या होना स्वीकार किया है, उसके बाद वह किसी युग की सामाजिक भावनाओं की अभिव्यक्ति हो सकती है। शुद्ध कला को उसने एक स्वप्निल शून्य कहा है जिसका कभी कहीं अस्तित्व नहीं रहता।^२ कला को सावजनिक जीवन के लिए उपयोगी होना चाहिए, नहीं तो वह अपनी जीवनशक्ति से वंचित कर दी जाती है।^३ ऐसी कला को ‘ठंडी, नीरस और मृत’ कहा है। उसका कहना है कि “मले ही किसी कविता में एक से एक सुंदर विचार क्यों न गुंथे हो और चाहे उसमें कितनी ही सामयिक समस्याओं का प्रतिपादन क्यों न हो, यदि उसमें काव्यतत्त्व नहीं, तो न वह सुंदर विचारों से और न समस्याओं से पूरा कही जा सकती है।”

किसी कलाकृति में वर्णित वास्तविकता में कल्पना का घुट होना आवश्यक है, तथा इस कल्पना में इतनी सामर्थ्य होनी चाहिए कि वह “कुछ सम्पूर्ण, अविकल, एकीकृत और स्वतः पूरा” का सृजन कर सके। स्पष्ट है कि बेलिंस्की सौंदर्यवादी

१—शता साहित्य और आलोचना, बेलिंस्की का ‘कला का उद्देश्य’ नामक लेख पृ० १६

२—यद्यपि बेलिंस्की ने ‘शुद्ध’ कला अथवा ‘संपूर्ण कला’ का विरोध किया है लेकिन उसने इटली स्कूल के १६ वीं शताब्दी के चित्रों को संपूर्ण कला का आदर्श स्वीकार किया है, क्योंकि वे ऐसे काल की उपज हैं जब कि कला का और समाज के शिक्षित लोगों की विशेष रुचि थी। जो० थो० प्लेखानोव, प्रांट एंड सोसल साइफ बर्दे, १९३३, पृ० १६६

३—कटी-मुड़टी एंड्रयु जेन रशियन सोवियट थॉट, पृ० ३८३, ३८५। बेलिंस्की ने ‘लिब्रेरी रे वेरोस’ (१८३४) में साहित्य को राष्ट्रीय आत्मा की अभिव्यक्ति, राष्ट्र की अंतरात्मा का प्रतीक और राष्ट्र का मुख बताया है। उसके ये विचार स्पष्ट रूप से फ्रेडरिक एंगेल्स के विचारों से प्रभावित हैं। रेने धेले ए हिस्ट्री ऑफ मोडर्न क्रिटिसिज्म ३, पृ० २४६

म अपराधों के सम्बन्ध में प्रकाशित होनेवाली सच्ची कहानियाँ किसी लेखक का कहानियों की अपेक्षा अधिक पकड़वाली और वेचादगियों से भरी रहती हैं।^१

सुन्दरता की प्राचीन मान्यता को रद्द करते हुए चर्निशेम्स्की ने लिखा है, “यदि सुन्दर ‘परमभाव की वैयक्तिक रूप में पूर्ण अभिव्यजना है’ तो वास्तविक पदार्थों में सौंदर्य की कोई स्थिति नहीं रह जाती। कारण कि भाव या विचार केवल समूचे विश्व में ही अपनी पूर्ण अभिव्यक्ति प्राप्त करते हैं किसी एक पदार्थ में वे अपने भावको पूर्णतया चरिताय नहीं कर सकते। इसका तात्पर्य यह कि वास्तविकता में सुन्दर का समावेश हम केवल अपनी कल्पना द्वारा करते हैं। इसलिए सुन्दर का क्षेत्र कल्पना का क्षेत्र है, और इसीलिए कला, जो कल्पनाओं की अभिलाषाओं को चरिताय करती है वास्तविकता से ऊँचा स्थान रखती है।”^२

चर्निशेम्स्की कल्पना को वास्तविकतासे बड़ा मानता है, और उसके अनुसार, जोरित वास्तविकता का तुलना में कलाकृतियाँ नहीं ठहर सकती। लेकिन प्रश्न होता है कि तब तो कला का कोई मूल्य ही नहीं रह जायगा? उत्तर में कहा गया है कि कला अपनी कृतियों का कलात्मक पूर्णता में वास्तविक जीवन से नीचे अवश्य है, लेकिन इससे कला का स्तर नीचे नहीं गिर जाता। वह निश्चयता है, “विज्ञान बिना किसी सकोच के स्वीकार करता है कि उसका कार्य वास्तविकता का समझना या समझाना, और तदनन्तर मानव के लिए उसका उपयोग करना है। कला जो भी यह स्वीकार करते में कोई सन्देह नहीं मालूम होनी चाहिए कि उसका सत्य मया-शक्ति, बहुमूल्य वास्तविकता की पुनरचना करना और उसकी व्याख्या द्वारा मानव को अपूर्व के पूर्ण और श्रौंषभोग का अवसर प्रदान करना है, और ऐसे अवसरों का समाप्त होने पर भी वह उनकी पूर्ति करती है।”^३

चर्निशेम्स्की की मान्यता है कि वास्तविकता कल्पना से न केवल अधिक जीवनमय होती है, बल्कि अधिक पूर्ण भी होती है। कल्पना के अविशिष्टों को उसने वास्तविकता की किरण दीख और प्रायः असफल अनुकृतिमान कहा है। उसने निष्कर्ष है—

‘अनुगत मयाय में पूर्ण सुन्दर होता है।

वस्तुगत मयाय में सुन्दर मानव को पूर्ण सुख प्रदान करता है।

१—कर्टीयुटा एंडर वेंड इन रशियन एंडर सोवियट थॉट पृ० ३८६

२—दर्शन, साहित्य और धारोचना चर्निशेम्स्की, ‘कला का मूल उद्देश्य’ नामक निबन्ध, पृ० १०१

३—कला पृ० १७२-७३

कला वास्तव में सुन्दर की 'यूनताओं' को पूरा करने की मानव आकांक्षा से नहीं उपजी।"^१

चर्निशेव्स्की का कथन है कि मनुष्य कला को इसलिए महत्त्व देता है कि कला का उसने आत्मश्लाघा के कारण स्वयं सृजन किया है, अथवा कला उसके दिवा स्वप्न की मानसिक प्रवृत्ति को परितोष प्रदान करती है अथवा कह सकते हैं कि कला हमारी स्मरणशक्ति को दृढ़ करती है। उदाहरण के लिए, किसी चित्र को देखकर हमें अपने मित्र का स्मरण हो जाता है। हमारी कल्पनाशक्ति के कमजोर होने के कारण इस तरह की चीजों की हमें जरूरत होती है। इसके अलावा, कला में मुख्य रूप से किसी विषय के सम्बन्ध में बोद्धिक चर्चा के सिवाय और कुछ नहीं रहता। अतएव कला को यहाँ अधिक से अधिक उन लोगों की एक छोटी सी पुस्तिका बताया गया है जिन्होंने जीवन का अध्ययन आरम्भ किया है।^२

बेलिंस्की की भाँति चर्निशेव्स्की भी 'कला के लिए कला' के सिद्धांत को स्वीकार नहीं करता। उसका कहना है कि यदि कोई शुद्ध कला की बात करता है तो वह केवल मदिरापान के गीतों और कामोत्तेजक वार्तालाप की ही चर्चा होगी। उसीके शब्दों में, 'मैं कहूँगा कला, कला के लिए नहीं, बल्कि कला मदिरापान के लिए, कला सभोग के लिए।' इसलिए साहित्य को जीवन का एक ऐसा दण्ड कहा गया है जिसमें जीवन का प्रतिबिम्ब तो दिखाई दे, लेकिन वास्तविकता में वह परिवर्तन पैदा न कर सकें।^३

चर्निशेव्स्की ने कला का जीवन के साथ ऐसा ही सम्बन्ध माना है जैसा इतिहास का। अन्तर केवल इतना ही है कि इतिहास सामाजिक जीवन का वर्णन करता है और कला व्यक्तिगत जीवन का। जीवन के घटनाक्रम के चित्रण द्वारा कलाकार हमारी कौतुक वृत्ति को तुष्ट करता है या जीवन सम्बन्धी स्मृतियों को सचेत करता है। किंतु जब वह चित्रित घटनाक्रम की व्याख्या और उसके गुणदोषों का विवेचन करने लगता है तो वह विचारक के पद पर पहुँच जाता है और उसकी कृति, वैज्ञानिक महत्त्व धारण कर लेती है। इस प्रकार यहाँ जीवन में मानव की दिलचस्पी का दूर चीज को पुनः मूल करना ही कला का मुख्य उद्देश्य स्वीकार किया गया है।^४

बेलिंस्की और चर्निशेव्स्की की ययायवादी चिन्तनधारा ने गोगोल से लेकर मोर्की तक, रूस के सभी महान् साहित्यकारों को प्रभावित किया, यह समीक्षा के क्षेत्र में इनकी महत्वपूर्ण देन समझी जायगी।

१—यही, पृ० १७८

२—कन्टी-युइटी एण्ड चेंज इन रशियन एण्ड सोविएट चाँट पृ० ३८२

३—यही, पृ० ३८६ ३६१

४—दशन, साहित्य और आलोचना चर्निशेव्स्की, कला का मूल उद्देश्य पृ० १६७ ६८

में अपराधों के सम्बन्ध में प्रकाशित होनेवाली सच्ची कहानियाँ किसी लेखक का कहानियों की अपेक्षा अधिक पकड़वासी और पेनीदगियों से भरी रहती हैं।^१

सुन्दरता की प्राचीन मान्यता को रद्द करते हुए बर्निशेम्स्की ने लिखा है, “यदि सुन्दर ‘परमभाव की वैयक्तिक रूप में पूर्ण अभिव्यक्ति’ है” तो वास्तविक पदार्थों में सौंदर्य की कोई स्थिति नहीं रह जाती। कारण कि भाव या विचार केवल समूचे विश्व में ही अपनी पूर्ण अभिव्यक्ति प्राप्त करते हैं, किसी एक पदार्थ में वे अपने आपको पूर्णतया प्रतिपाद नहीं कर सकते। इसका तात्पर्य यह कि वास्तविकता में सुन्दर का समावेश हम केवल अपनी कल्पना द्वारा करते हैं। इसलिए सुन्दर का क्षेत्र कल्पना का क्षेत्र है, और इसीलिए कला, जो कल्पनाओं की अभिलाषाओं को प्रतिपाद करती है वास्तविकता से ऊँचा स्थान रखती है।^२

बर्निशेम्स्की कल्पना को वास्तविकता से बड़ा मानता है, और उसके अनुसार, जीवित वास्तविकता की तुलना में कलाकृतियाँ नहीं उठर सकती। लेकिन प्रश्न होता है कि तब तो कला का कोई मूल्य ही नहीं रह जायगा? उत्तर में कहा गया है कि कला अपनी कृतियों को कलात्मक पूर्णता में वास्तविक जीवन से नीचे अवश्य है, लेकिन इससे कला का स्तर नीचे नहीं गिर जाता। वह लिखता है, “विज्ञान बिना किसी संकोच के स्वीकार करता है कि उसका कार्य वास्तविकता का समझना या समझाना, और तदनन्तर मानव के लिए उसका उपयोग करना है। कला को भी यह स्वीकार करने में कोई सज्जा नहीं मालूम होनी चाहिए कि उसका सत्य महा-शक्ति, बहुमूल्य वास्तविकता की पुनर्चना करना और उसकी व्याख्या द्वारा मानव को जगत् के पूर्ण और समीपमोग का अवसर प्रदान करना है, और ऐसे अवसरों का समापन होने पर भी वह उनकी पूर्ति करती है।^३

बर्निशेम्स्की की मान्यता है कि वास्तविकता कल्पना से न केवल अधिक जीवनमय होती है, बरन् अधिक पूर्ण भी होती है। कल्पना के छवियों को उसने वास्तविकता को केवल क्षीण और प्रायः असफल अनुकृतिमान कहा है। उसके निष्कर्ष है—

य गुणत मयाय न पूरु सुन्दर होता है।

य न त मयाय न सुन्दर मानव को पूरु मुष्टि प्रदान करता है।

१—आर्गीयुन। एंड्र चैत्र इन रसियन एंड्र सोवियट स्टेट पृ० ३८६

२—हार्न, साहित्य और आलोचना अनि १९३१, ‘कला का मूल (१९३५) नामक निबन्ध, पृ० १७१

३—हार्न पृ० १७२-७३

कला वास्तव में सुन्दर की न्यूनताओं को पूरा करने की मानव भाकांक्षा से नहीं उपजी।^१

बर्निशेव्स्की का कथन है कि मनुष्य कला को इसलिए महत्त्व देता है कि कला का उसने आत्मश्लाघा के कारण स्वयं सृजन किया है, अथवा कला उसके दिवा स्वप्न की मानसिक प्रवृत्ति को परितोष प्रदान करती है, अथवा कह सकते हैं कि कला हमारी स्मरणशक्ति को दृढ़ करती है। उदाहरण के लिए, किसी चित्र को देखकर हमें अपने मित्र का स्मरण हो जाता है। हमारी कल्पनाशक्ति के कमजोर होने के कारण इस तरह की चीजों की हमें जरूरत होती है। इसके अलावा, कला में मुख्य रूप से किसी विषय के सम्बन्ध में बौद्धिक चर्चा के सिवाय और कुछ नहीं रहता। अतएव कला को यहाँ अधिक से अधिक उन लोगों की एक छोटी-सी पुस्तिका बताया गया है जिन्होंने जीवन का अध्ययन आरम्भ किया है।^२

बेलिंस्की की भाँति बर्निशेव्स्की भी 'कला के लिए कला' के सिद्धांत को स्वीकार नहीं करता। उसका कहना है कि यदि कोई कुछ कला की बात करता है तो वह केवल मदिरापान के रीतों और कामोत्तेजक वार्तालाप की ही चर्चा होगी। उसीके शब्दों में, 'मैं कहूँगा कला, कला के लिए नहीं, बल्कि कला मदिरापान के लिए, कला सभोग के लिए।' इसलिए साहित्य को जीवन का एक ऐसा दण्ड कहा गया है जिसमें जीवन का प्रतिबिम्ब तो दिखाई दे, लेकिन वास्तविकता में यह परिवर्तन पैदा न कर सके।^३

बर्निशेव्स्की ने कला का जीवन के साथ ऐसा ही सम्बन्ध माना है जैसा इतिहास का। अतएव केवल इतना ही है कि इतिहास सामाजिक जीवन का वर्णन करता है और कला व्यक्तिगत जीवन का। जीवन के घटनाक्रम के चित्रण द्वारा कलाकार हमारी कौतुक वृत्ति को लुप्त करता है या जीवन सम्बन्धी स्मृतियों को सचेत करता है। किंतु जब वह चित्रित घटनाक्रम की व्याख्या और उसके गुणदोषों का विवेचन करने लगता है तो वह विचारक के पद पर पहुँच जाता है और उसका कृति, वैज्ञानिक महत्त्व धारण कर लेती है। इस प्रकार यहाँ जीवन में मानव की दिलचस्पी की हर चीज को पुनः मूल करना ही कला का मुख्य उद्देश्य स्वीकार किया गया है।^४

बेलिंस्की और बर्निशेव्स्की की यथायथादा चिंतनधारा ने गोबोल से लेकर मोर्को तक, रूस के सभी महान् साहित्यकारों को प्रभावित किया, यह समीक्षा के क्षेत्र में इनकी महत्वपूर्ण दो समझी जायगी।

१—वही, पृ० १७८

२—फन्टी-युदटो एण्ड चेंज इन रशियन एंग्ल सोविएट थॉट पृ० ३८२

३—वही, पृ० ३८२ ३८१

४—दशन साहित्य और आलोचना, बर्निशेव्स्की कला का मूल उद्देश्य पृ० १६७-६८

कार्ल मार्क्स (१८१८-१८८३)

कार्ल मार्क्स अपने युग का एक ख्यातनामा विद्वान् विचारक हो गया है जिसके साहित्यिक सिद्धान्तों का सबव्यापी प्रभाव पड़ा। वह वज्ञानिक कम्युनिज्म, द्वैधात्मक दशन तथा ऐतिहासिक जिसे तर्कसम्मत भौतिकवाद, भौतिकवाद अपने वैज्ञानिक भौतिकवाद (डाइलेक्टिक मैटीरियलिज्म) कह सकते हैं, का प्रतिष्ठाता था। यूरोप की प्रमुख भाषाओं में वह निष्णात था। विदेशी भाषा को जीवनसंपन्न का वह एक हथियार मानता था। यूरोपीय भाषाओं के पुने हुए कितने ही कवियों की कवितायें उसे कटस्थ थी। एस्किलस की रचनाओं को उसने यूनानी भाषा में पढ़ा था। बॉन में ए० वल्ट्फ्रेड श्लीयेल से उसने होमर का अध्ययन किया था। होमर दाँते, थोर वल्ट स्कट के मोल्ड मॉरेलिटि' उपन्यास को वह सबवेष्ठ उपन्यासों में गिनता था। फ्रैंच लेखकों में बाल्झाक और रुसी लेखकों में पुश्किन और गोगोल उसे सप्रभिय थे। लॉसिंग के लामोकून' को उसने पढ़ा था। किसी बात की यथाथ और सही प्रतिष्पत्ति पर वह जोर देता था।

मार्क्स मूलतः जर्मनी का निवासी था। समाजवादी विचारों का अध्ययन करने के लिए उसने पेरिस की यात्रा की और १८४४ में यहाँ फैंडरिक एगेल्स (१८२०-६५) से उसकी भेंट हो गई। दोनों की मित्रता बढ़ी और दोनों ने साथ मिलकर काम किया। अपने नातिकारी विचारों के कारण मार्क्स पर सरकारी मुकदमा चलाया गया और १८४६ में जर्मनी से उसे निर्वासित कर दिया गया। मार्क्स लंदन में आकर रहने लगा, जहाँ उसने अपने सुप्रसिद्ध ग्रंथ 'दास कैपिटल' (प्रथम भाग- १८६७, द्वितीय भाग-१८८५, तृतीय भाग-१८८४) की रचना कर साहित्य के मंदार को समृद्ध किया।

मार्क्स और एगेल्स दोनों ही पेशेवर साहित्यिक समीक्षक नहीं थे। साहित्य अपने कला संबंधी उनके विचार पूणतया प्राथमिक भौतिकवाद के सिद्धान्तों पर ही आधारित नहीं हैं। उनपर 'यंग जर्मनी' के लेखकों तथा हेगस के वामपंथी अनुयायी फानोल्ड रुज का प्रभाव लक्षित होता है। 'यंग जर्मनी' ग्रुप के अन्तर्गत हाइने, कार्ल गुत्सको सुबोल्ड वाइनमार्ग, हाइनरिच सोबे और वियोडोर मुएट नाम के लेखकों की एक साहित्यिक गोष्ठी अपने सिद्धान्तों का प्रचार किया करती थी। जर्मन सरकार की ओर से इन लेखकों की रचनाओं पर प्रतिबंध लगा दिया गया था।

१-वैलिये राहुल साह्यायन, वज्ञानिक भौतिकवाद, इलाहवाद, १९४७

उदारवाद (लिबरलिज्म) इनका आदर्श था, और समयानुसार, साहित्य के सामाजिक उद्देश्य पर जोर देते हुए ये प्रगति में विश्वास करते थे। मुएट ने साहित्य को "एक सुमंगल राष्ट्रीय विज्ञान और राष्ट्रीय मानस की वास्तविक सच्चाई का एक ठोस ग्रन्थ" बताया था। गेटे और शिलर के "यत्तिवाद को उसने स्वीकार नहीं किया।"

मार्नॉल्ड रूज (१८०२-८०) उदार एवं आमतौर पर परिवर्तनवादी तथा प्रोटेस्टेंट मत की पुरातन परम्पराओं का घोर विरोधी था। उसके अनुसार, कवि एक और 'अपने युग का पुत्र' है, तो दूसरी ओर अपने युग में परिवर्तन करना उसका आवश्यक कर्तव्य है। उसे समाज का निश्चेष्ट दर्पण कहा गया है, जिसमें एक ओर समाज की दशा प्रतिबिम्बित होती है और दूसरी ओर वह एक सुधारक है। क्रांतिकारी भी है, जिसका काम है इतिहास की गति को समझना और इसके साथ उज्ज्वल भविष्य की ओर कदम बढ़ाना। रूज ने जाति और सज्जन को अभिन्न बताते हुए प्रत्येक कविता को 'सम्राज की कविता' कहा है। स्वच्छ दत्तावाद को उसने अनुसरवायित्व मन की तरंग तथा चिन्तन, दिवास्वप्न, और आत्मवेदित इच्छातृप्ति की आसक्ति कहा है। इस चिन्तनधारा में दुनिया उलट पलट जाती है, 'प्रकृति ऊपर आ जाती है, आत्मा नीचे रह जाती है, टांगें ऊपर हो जाती हैं और सिर नीचे चला जाता है।"^२

माक्स और एंगेल्स हाइने के प्रशंसक थे। एंगेल्स ने तो हाइने, वाइनमाग और गुत्जको का अध्ययन भी किया था। आरम्भ में वह गुत्जको का अनुयायी भी रहा, लेकिन बाद में उससे अलग हो गया।^१

माक्स का दशान भौतिकवादी दशान है जिसमें भौतिक पदार्थ को मुख्यता दी गई है। उसके अनुसार, हमारे विचारों के बाहर भी एक सत्ता है जिसका स्वतंत्र अस्तित्व है। दुनिया ये सारे पदार्थों का एक इतिहास है जिससे उसमें सदा परिवर्तन होता रहता है, इसलिए कोई वस्तु कूटस्थ नित्य नहीं है।

भौतिक जीवन की उत्पादन प्रकृति के आधार से यहाँ जीवन की सामाजिक, राजनीतिक और बौद्धिक प्रक्रियाओं का विकास माना गया है। भौतिक उत्पादन और परिवहन में परिवर्तन होने का साथ विचारों और विचारों के परिणाम में परिवर्तन होता है। इसलिए माक्स का कथन है "मनुष्य जीवन का अस्तित्व उसकी चेतना से निर्धारित नहीं होता, बरन् जीवन उसकी चेतना को निर्धारित करता है" (यह मा दत्ता जर्मन सत्तासिक्त भाववादी विचारधारा के प्रतिनिधि हेगल के विपरीत है)। मानव अपने इतिहास का स्वयं निर्माण करता है। किसी सामूहिक

१—रेने वले, ए हिस्ट्री ऑफ़ माइंड थिंटिसिज्म ३, पृ० २०१-४

२—वही, पृ० २२६-३२

३—वही पृ० २३३-३४

संरक्षित अथवा सामुहिक योजना के आधार से निजी नियत निर्दिष्ट समाज में यह होगा नहीं करता। उसने प्रथम परस्पर टकराते हैं और इसी कारण इन प्रकार के समाज समाज आवायवना से परिचालित होते हैं जिसका नाम है ध्यापित मयाधवाणी।^१ इसकी यही एक ही बात निश्चित है कि 'जो हमें मानवता का, समाज, प्रकृति और मनुष्य का साथ बाँध कर रखती है।'^२

माधवा के अनुसार उत्पादन के कारण, मारा समाज का यही म बड़ा हुआ है— एक वग धर्म करने धन का उत्पादन करता है, दूसरा उगका उपभोग करता है, एक दात है दूसरा स्वामी। जने 'सि इन दोनों वर्गों में समझ की सीखता होती है, जैसे जैसे हम उत्पादन की उच्च अवस्था को प्राप्त होते हैं। अंत में यह धारा वग का जाति गफल होने पर वगहीन समाज स्थापित होता है जिसमें धर्म का विभाजन नष्ट होने से समाजवादी समाज का जन्म होता है।'^३

माधवावाद में समाजवादी मयाधवाद को बतारमय अभिव्यक्ति का पददशक सिद्धान्त माना गया है। कलाकार का वाक्य है कि वह मयाधवा का उसने जातिकार, विकास के रूप में ऐतिहासिक और ओस, सच्चा चित्रण कर। समाजवादी मयाधवाद सरल न होकर एक जटिल सिद्धांत है क्योंकि इसका द्वारा समय-समय पर 'मयाधवा' के विकास, उसके विशेषण और उसका अर्थ की पुनः व्याख्या करनी होती है। सामयिक कला के सम्बन्ध में बी० आइमोर्गेसन ने लिखा है, मयाधवाणी कला सब होगी है जब कि कोई कलाकार निश्चित और स्पष्ट रूप में अपने विचार को इतने उच्च रूप से व्यक्त करता है कि आरम्भ में पाठक को उसका पता ही नहीं लगता, वह अपने उत्तेजित हृदय की बेवत ध्वनिमात्र सुनता है। एक की पराभूत करने, प्रकृति पर विजय पाने से आनंद को प्राप्त कलाकार अपने विचार और अपनी अनुभूति का पाठक तक पहुँचाता है। मयाधवादी कला के उन्नत रूप में गभीर मनोवैज्ञानिक विषयवस्तु के साथ संगति और सुगठन (प्लारिफिक) सम्बन्धी सिद्धान्तों का सम्मिश्रण रहता है।^४ किसी कलाकृति की सबसे बड़ी बसोटी है कि वह पाठकों को बुद्धिगम्य हो सके और उत्कृष्ट आकांक्षा इसमें प्रतिबिम्बित हो। चित्र-

१—माधवा एएच एंगेल्स, लिटरेचर ऐण्ड आर्ट थर्बई, १९६५, पृ० १-६

२—वही पृ० ३०-३२

३—एमिली ब्रॉस ह्यूट इन माधवावाद, पृ० २७ इत्यादि, बर्म्बई, १९४५

४—गोर्की ने धर्म को समस्त मानवीय सस्कृति का स्रोत माना है। लिटरेचर ऐण्ड आर्ट्स, लंदन, १९४६, पृ० २०

५—नोटस ऑन आर्टिस्ट, सोवियत आर्ट, १६ नवम्बर, १९४५, जाज़ रवी, सोवियत लिटरेचर टुडे, लंदन, १९४६, पृ० २१ पर ॥

कला और साहित्य का विषय सबप्रथम मानव होना चाहिए जहाँ वि मानवीय भावा-
वेग अपनी सामाजिक पृष्ठभूमि के साथ नियत हो। मनुष्य को उसके वातावरण से
हम दूर नहीं कर सकते, उसके आध्यात्मिक (स्प्रिच्युअल) गुणों और समाज के
क्रम में—जिसने उसका निर्माण किया है—घनिष्ठ सम्बन्ध है। इसे ही मानववाद
कहते हैं जिसमें 'नयी समाज व्यवस्था में नये मानव' के गुणों और आध्यात्मिक मूल्यों
पर जोर दिया गया है।'

माक्सवादियों ने 'कला के लिए कला' सिद्धांत का विरोध किया है। उनका
कथन है कि इस प्रकार की कलावादी प्रवृत्ति वही उत्पन्न होती है जहाँ कलाकार का
अपना सामाजिक वातावरण के साथ असममजस्य हो।' उपयोगितावादी कला को
ही यहाँ सायक माना गया है—ऐसी कला जो सामाजिक संघर्ष में प्रेरणा प्रदान
करती हो तथा कलात्मक सृजन और समाज के निर्माण में थोड़ी बहुत सक्रिय
रूप से रुचि लेनेवाले व्यक्तियों की पारस्परिक सहानुभूति से जो सुदृढ़ बनती हो।'

माक्सवाद के अनुसार, किसी पदार्थ अथवा घटना से प्रभावित होकर मनुष्य
एक विशिष्ट भाव (सौंदर्य) का अनुभव करता है। लेकिन वास्तव में कौनसा
पदार्थ और कौनसी घटना उसे भाव प्रदान करती है, यह इसपर निर्भर करता है
कि वह मनुष्य किन परिस्थितियों में पला है, रहा है और काम करता था।
मतलब यह है कि मनुष्य की सौंदर्याभिरुचि उसके स्वभाव से जाड़ी जाती है। इसी-

१—आज रही, यही, पृ० १६-२४, तथा देखिए मोर्फी, सिटरेचर एंड लाइफ, पृ० ३१

२—जी० बी० प्लेननोथ, माट एंड सोसल लाइफ, चम्पई, १९३३ पृ० १८४, १८६।

१८४८ में क्रांति का तूफान जब फिर से आया तो फ्रांस के जिन कलाकारों ने
कलावादी सिद्धांत की भाँय किया था, उसका उन्होंने परि त्याग कर दिया।
बोद्लेयर तक—जो कला को सर्वोपरि स्वीकार करता था—ने भी 'स सलूत पब्लिक'
(द पब्लिक सेल्यूट = जनता को सलाम) नामक एक क्रांतिकारी पत्र का
प्रकाशन आरम्भ कर दिया। आगे चलकर १८५२ में उसने कलावादी सिद्धान्त
को बचकाना कहकर धोषित किया कि कला का सत्य समाजगत होना चाहिए।
लोकन प्रगति ॥ असफल होने पर बोद्लेयर तथा अन्य कलाकार फिर से अपने
कलावादी 'बचकाना' सिद्धांत के पक्षपाती हो गये। वही पृ० १६०।

३—यही, पृ० १६०। स्वच्छन्दतावादी नवयुवक कला के उपयोगितावाद को हेय
समझते थे। गौतिए (Gautier) ने तो इस मत के समयको को मूल और
पागल तक कहा। वही, पृ० १८८।

लिए भिन्न भिन्न मनुष्यों अथवा भिन्न वर्गों की सौंदर्याभिरुचि भिन्न होती है।
‘किन्ती रूप को तभी सुन्दर कहा गया है जब वह किसी धारणा पर आधारित हो।
क्या बिना समझ-बूझ वाले चेहरे को सुन्दर कहा जा सकता है?’ २२

राल्फ फॉक्स (१९०० ३७) ने अपनी ‘नॉवल ऐण्ड द पीपुल’ नामक पुस्तक के प्रथम अध्याय में मार्क्सवाद और साहित्य की चर्चा की है। मार्क्सवादी साहित्य के सम्बन्ध में अक्सर लोग शका करते हैं कि इसमें समाज पर अत्यधिक जोर दिये जाने के कारण व्यक्ति का कोई व्यक्तित्व नहीं रह जाता। इसका उत्तर देते हुए फॉक्स ने लिखा है, “मार्क्सवाद व्यक्ति व का निषेध नहीं करता। यह केवल जनसमूह को ही कठोर आर्थिक शक्तियों के वधन में बंधा हुआ नहीं देखता। ठीक है कि कतिपय मार्क्सवादी साहित्यिक कृतियाँ ने, विशेषकर कतिपय ‘सर्वहारावर्गीय’ उपन्यासों ने, निरीह आलोचकों के मन में इस प्रकार का विश्वास पैदा करने का कारण उपस्थित किया है। लेकिन संभवतः यह उपन्यासकारों की कमजोरी है कि वे बदलती हुई प्रकृति तथा नूतन आर्थिक शक्तियों के निर्माण के माध्यम से अपने आपकी बदलते हुए मानव सम्बन्धी अपने विषय की महानता तक पहुँचने में असफल रहे। मार्क्सवाद

१—यही, पृ० ३१। गोर्की के अनुसार सौंदर्य-कल्पना, जो सौंदर्य का स्रोत है न प्रकृति है, न ईश्वर और न कोई बाह्य जगत, किन्तु वह मानव और उसका सपनात्मक क्रिया-ध्यापार है, जिसने ‘सौंदर्य के नियम’ के अनुसार, दुनिया को घेरल दिया है। लिटरेचर ऐण्ड साइफ, पृ० २६।

२—यही, पृ० १६४। देरिए मास्को से प्रकाशित होनेवाला ‘स्कूटनिक’, मयली डाइजेस्ट, प्रक १, जनवरी १९६७ पृ० १०४-११। यहाँ दो प्रोफेसरों के ‘द स्कुटी आफ बीमन’ नामक सवाद में बताया गया है कि स्त्री के सौंदर्य का परीक्षण उसके व्यक्तित्व के आधार पर किया जाना चाहिए, केवल शारीरिक सौंदर्य के आधार पर नहीं। यह व्यक्तित्व उसकी समझ-शक्ति पर निर्भर है जो कि उपज है। इसका केवल धातावरण से ही नहीं धरन् धातावरण के प्रतिरोध से भी निर्माण होता है। किसी स्त्री के शारीरिक सौंदर्य से आह्वित होकर हम उसके प्रेमपाश में फँस सकते हैं, लेकिन यदि उसमें पर्याप्त समझ नहीं है अथवा यह भ्रमबालु स्वभाव की है तो उसके सौंदर्य के बारे में हम अपनी धारणा बदल देते हैं, उसमें घृणा तक करने लगते हैं। अतः आध्यात्मिक अथवा बौद्धिक तथा शारीरिक सौंदर्य के मिश्रण को ही स्त्री सौंदर्य का आदर्श मानना चाहिए। दलगेरिया का ए साइड टू इट नामक फिल्म में प्रेम के लिये बनाई हुई पाँच आवश्यक बातों में से तीन हैं—सामान्य वर्ग उद्गम (common class origin) बौद्धिक समर्थि, शारीरिक आकृष्ट।

मानव को अपने दर्शन के केंद्र बिन्दु में रखता है, क्योंकि वह इस बात का दावा करता है कि भौतिक शक्तियाँ मानव को बदल सकती हैं और साथ ही वह अत्यधिक बलपूर्वक इस बात की भी घोषणा करता है कि मानव ही भौतिक शक्तियों में परिवर्तन पैदा करता है और इस क्रम में वह अपने आपको भी परिवर्तित कर देता है।^१

मैक्सिम गोर्की ने इस सम्बन्ध में लिखा है, "समाजवादी यथार्थवाद का समर्थक लेखक मानव को किसी चित्रकार की भाँति निश्चल रूप में चित्रित नहीं करता। वह उसे सतत गतिशील, क्रियाशील तथा आपस में अतहीन सघर्ष, वग-सघर्ष, दलगत सघर्ष और व्यक्तिगत सघर्ष में जुटा हुआ चित्रित करता है।"^२

भाष्यकार के मार्क्सवादी लेखकों द्वारा जुने हुए विषयों को देखने से यही पता लगता है कि वे साहित्य और जीवन का अनिष्ट सम्बन्ध स्वीकार करते हैं। साहित्य द्वारा जीवन के अतर्विरोधों को खोलकर रख देने की तीव्र आकांक्षा इनमें देखने में आती है। इनकी रचनाओं में खोज और विश्लेषण की मुख्यता है और यहाँ ऐसे सक्रिय व्यक्तियों को गौरवान्वित रूप में चित्रित किया गया है जो कठिनाइयों का सामना करते हुए साहस और धैर्य से काम लेते हों और जिन्हें इस बात का गान हो कि कठिनाइयों पर किस प्रकार विजय प्राप्त की जाये।^३

इन लेखकों के अनुसार, सच्ची कला अनुकरण नहीं करती, बल्कि जीवन सम्बन्धी नियमों का अध्ययन करके और मानव की सर्वश्रेष्ठ शौरिक विशेषताओं को उजागर करके जीवन का पुनर्निर्माण करती है। इस दृष्टिकोण को अपनाने से ही कला में जो विषय और वस्तु, सौन्दर्यमूलक यथार्थता, सौन्दर्य और असौन्दर्यगत तत्त्वों का सहस्रस्तित्व एवं उनकी प्रतिक्रिया कला और जीवन के रूपों के सम्बन्ध, कलात्मक विम्व का सृजन, कलाकृति में लेखक की भूमिका, और कलात्मक साधनों की अग्नि व्यक्ति सम्बन्धी प्रश्न उपस्थित होते हैं, उनका समाधान किया जा सकता है। किसी विषय पर मोचने विचारने, उसका विश्लेषण करने और उसे व्यापक रूप देकर अपना निश्चित मत निर्धारित करने की इच्छा को जागृत करना ही सच्ची कला का मुख्य उद्देश्य है।^४

१—लिटरेचर एंड एड लाइफ, पृ० ३२।

२—सोवियत लिटरेचर, मयली, ७, १९६७ में मिताइल बुखनेरसोव का टनिग पाइट नामक लेख पृ० १३६

३—यहाँ, पृ० १४४ १४७। १९६६ में सोवियत संघ के लेखकों की यूनियन के साथ सम्मिलित विश्व साहित्य के गोर्की-सम्मान द्वारा आयोजित 'सामाजिक यथार्थवाद की प्रचलित समझौठों' पर चर्चा करने के लिए जो बाफ़ोस हर्ड पी, उसका सिंहावलोकन यहाँ किया गया है।

मैथ्यू आर्नोल्ड (१८२२-८८)

यथार्थवादी महान् आलोचक

मैथ्यू आर्नोल्ड उन्नीसवीं शताब्दी का एक यथार्थवादी आलोचक और कवि हो गया है, यद्यपि सस्कृति और साहित्य में वह भाववादी विचारधारा से प्रभावित था। इस शताब्दी में एक ओर इंग्लैंड का मध्यम वर्ग धन सम्पत्ति का संचय करने में जुटा था, दूसरी ओर विशाल जनसमुदाय दुःख दारिद्र्य की चक्की में पीसा जा रहा था। लोग उच्च स्तर से कहते थे, "कोयला ही इंग्लैंड का राष्ट्रीय गौरव है और यदि कोयला न रहा तो इंग्लैंड का गौरव ही नष्ट हो जायेगा।" उन दिनों "दस में से नौ आदमियों का विश्वास था कि उनका बह्पन और कल्याण इसी में है कि वे इतने अधिक धनी हैं।" आर्नोल्ड ने ऐसे लोगों का 'असंस्कृत (फिलिस्टीन)' कहकर उल्लेख किया है जो सस्कृति, सम्यता और साहित्य से हमेशा दूर भागते हैं। एलिजाबेथ के इंग्लैंड को सांस्कृतिक दृष्टि से उसने वहीं उन्नत माना है जबकि कोयला और कोयले का सहायता से चलनेवाले उद्योग धर्मों का बहुत ही कम विकास हुआ था। ऐसी हालत में इंग्लैंड की प्रजा को सौंदर्य, कला अथवा नति कला का शिष्य देना कितना कठिन कार्य था, यह आसानी से समझा जा सकता है। इन्हीं दिनों १८६६ में आर्नोल्ड की राजनैतिक और सामाजिक आलोचना सम्बन्धी 'क्वैक्वैर एण्ड अनार्की' (सस्कृति और अराजकता) नामक रचना प्रकाशित हुई जिसमें जीवन को सुसंस्कृत बनानेवाली आध्यात्मिक परिस्थितियाँ पैदा करने पर जोर दिया गया जिससे कि हम प्रेम, सुरक्षित और आह्लाद की ओर उन्मुख हो सकें। यहाँ अर्थ लेखकों की अपेक्षा अधिक स्पष्टतापूर्वक आलोचक का समाज के साथ संबंध प्रतिपादित किया गया। इन्हीं परिस्थितियों में आर्नोल्ड ने साहित्य को 'जीवन की आलोचना' स्वीकार किया।

क्लासिकल परम्परा के समर्थक

मैथ्यू आर्नोल्ड प्राचीन काव्य परम्परा का प्रबल समर्थक था। इंग्लैंड के साहित्य को उसने क्लासिकल मूल्यों पर आकने की ही चेष्टा है। यूनानी साहित्य प्राचीनी साहित्य तथा अठारहवीं शताब्दी के क्लासिकल साहित्य को उसने प्रशस्त एवं अनुकरणीय बताया है। यहाँ क्लासिक का अर्थ किया गया है सर्वश्रेष्ठ। आर्नोल्ड का कहना है कि यदि किसी कवि की रचना क्लासिकल है तो हमें गभीरता

पूर्व उसकी परीक्षा कर उसका रसास्वादन करना चाहिए। किसी रचना को भाँख मूदकर भाग्य करने के बजाय, ठोक बजाकर उसकी जाच पड़ताल करनी चाहिए। जितनी अच्छी तरह हम किसी क्लासिकल रचना का गान हागा, उतनी ही अच्छी तरह हम उसका मूल्यांकन कर सकेंगे।^१ यहाँ किसी रचना का 'ऐतिहासिक' या 'व्यक्तिगत' मूल्यांकन न करके उसके वास्तविक मूल्यांकन करने पर ही जोर दिया गया है और यह तभी संभव है जब हमारे क्लासिकल रचनाओं के समझने-बुझने और साधारण रचनाओं से उनका भेद करने की समता हो।^२

कविता का मूल्य

पॉमर सब पीकॉक ने विज्ञान को दुहाई देते हुए कहा था कि कविता के दिन बीत चुके। इसके विरुद्ध शेली ने कविता की बकासत करते हुए काव्य के महत्त्व का प्रतिपादन किया। लेकिन उन्नीसवीं शताब्दी का युग विज्ञान का युग था जब कि विज्ञान आशातीत उन्नति के पथ पर अग्रसर हो रहा था। ऐसी हालत में कविता के महत्त्व को स्थापित करना आवश्यक हो गया था। आर्नोल्ड ने देखा कि आधुनिक विज्ञान के कारण धर्म की आधारशिला कमजोर होती जा रही है तो उसने मानव मूल्यों की रक्षा के लिए कविता का स्रोत बूढ़ निराशा जो विज्ञान के प्रभाव से अदूषित हो। काव्य को सब प्रकार के ज्ञान विज्ञान से उत्कृष्ट बताते हुए आर्नोल्ड ने लिखा है 'काव्य का भविष्य महान्न है, क्योंकि जैसे जैसे यह उत्कृष्टता को प्राप्त होगा, मानव जाति को इसमें अधिकाधिक आश्रय मिलेगा। कोई ऐसा विश्वास नहीं रहा रहा जो हिल न गया हो, कोई ऐसा भाव सिद्धांत नहीं रहा जिसके भागे प्रशमन न लग गया हो, और कोई ऐसी परम्परा नहीं बची जो चुन न हो गयी हो। हमारा धर्म, तथ्य-कल्पित तथ्य-क रूप में परिणत हो गया है अपने भावों को उसने तथ्यों से जोड़ दिया है, लेकिन अब वही तथ्य हमें नष्ट कर रहा है। लेकिन कविता के लिए विचार ही सब कुछ है बाकी सब माया का, एक दिव्य माया का सत्तार है। कविता अपने भावों को विचार से संयुक्त करती है। विचार ही तथ्य है। हमारे धर्म का सर्वाधिक सबल धर्म धनजाने में लिखी गयी कविता है।'^३

विज्ञान की अपेक्षा काव्य को अधिक महत्त्वपूर्ण बताते हुए कहा गया है, 'मानव

१—द स्टडी ऑफ पोएट्री, टी० एच० वाट की 'द इन्सिडर पोएट्स' की भूमिका, १८८० माक शोरर द्वारा सम्पादित 'क्रिटिसिज्म, फाउण्डेशन्स ऑफ माडर्न लिटररी जर्मेन्ट', पृ० ४६१ पर से। उक्त भूमिका 'एसेज इन क्रिटिसिज्म, सेकण्ड सीरीज' के रूप में १८८८ में पुनः प्रकाशित हुई।

२—यही पृ० ४६०

३—यही पृ० ४८६

जाति की परिचायिका जान होता रहगा कि जीवन की व्याख्या के लिए, बाह्य के लिए और पोषण के लिए वह काव्य की ओर मुड़ा होगा। कविता के बिना हमारा ज्ञान अपूर्ण रहगा, तथा जो स्थायी धर्म धर्म और दशा का प्राप्त है वह कविता को प्राप्त होगा।^१ आर्नोल्ड ने प्रतिभा का कम कविता का और कविता को प्रतिभा का पाप बताया है और कहा है कि जिस देश में कम कविता की भावना प्रचल है, वह देश कविता में उत्कृष्ट हो सकता है। इस सम्बन्ध में शेक्सपियर का उदाहरण प्रस्तुत किया गया है।^२

आर्नोल्ड ने यदुसंभव की कविता की परिभाषा उद्धृत करते हुए कहा है 'कविता एक भावपूर्ण अभिव्यक्ति है जो समस्त विज्ञान का सुसाक्षुज स प्रबल होती है।' धर्म और दशा को उसने जान की छाया, स्वप्न तथा मित्या प्रदर्शन कहा है। उसका कथन है कि एक दिन आध्यात्म जब हम इस ज्ञान पर आश्रय करेंगे कि हम धर्म और दशा पर कैसे विश्वास करते थे और क्यों इन्हें गम्यता से लेते थे, और जैसे जैसे हमें इनका विद्वत्तापन मालूम पड़ेगा, हम 'समस्त ज्ञान की प्राण और उत्कृष्ट भावना' (कविता) का मूल्य समझने लगेंगे।^३

ध्यान रखन की बात है कि आर्नोल्ड ने यहाँ मनासहस्रुण बनावटी धर्म का ही विरोध किया है, और उसीके स्थान पर कविता को प्रतिष्ठित करने की बात कहा है, सच्चे ईसाई धर्म के मान्यतावाद का विरोध उसने नहीं किया। लिटरेचर ऐंड दार्मा (साहित्य और मताग्रह-१८७३) तथा 'गॉड ऐंड द माइबिल' (ईश्वर तथा बाइबिल-१८७६) नामक अपनी रचनाओं द्वारा धर्मशास्त्र के क्षेत्र में पैठकर उसने शुद्ध नसर्गिकता के आधार पर ईसाई धर्म के पुनर्निर्माण का बीड़ा उठाया। 'यूनन की भाँति कविता और धर्म दोनों में ही उसने मान्यतावादी दृष्टिकोण को मुख्य माना। आर्नोल्ड के अनुसार, कविता और धर्म को एक दूसरे के स्थान पर प्रतिष्ठित नहीं किया जा सकता और न वे परस्पर प्रतिस्पर्धी ही कहे जा सकते हैं। उन्हें साथ-साथ प्रवाहित होनेवाले दो जुड़वा प्रवाह कहा गया है, प्रत्येक अपने आपको शुद्ध करके दूसरे के साथ सम्मिलित होता है।^४

साहित्य में समीक्षा का महत्त्व

'ऐसेज इन क्रिटिसिज्म (आलोचना सम्बन्धी निबन्ध-१६६१-८८) का अन्तर्गत 'द फक्का ऑफ क्रिटिसिज्म एट द प्रेजेंट टाइम (आधुनिक काल में

१—यही

२—ऐसेज इन क्रिटिसिज्म लिटरेरी इनप्लुएन्सेज ऑफ एक्सेम्प्लर पृ० ४० ५१

३—द स्टडी ऑफ पोएट्री, पृ० ४८६

४—जॉन वाटसन, द लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० १५७

भालोचना का काय—(१८६५) नामक निबन्ध में आर्नोल्ड ने 'साहित्य को जीवन की भालोचना' कहकर उसका विवेचन किया है। उसका कहना है कि वर्तमान समय में प्राप्त, जमनी तथा सामान्यतया यूरोप के साहित्य में समीक्षात्मक प्रयत्न विशेष रूप से देखने में आता है। इसी समीक्षात्मक दृष्टिकोण का परिणाम है कि धर्मशास्त्र, दशन, इतिहास, कला और विज्ञान आदि ज्ञान की सभी शाखाओं में वस्तु को उसी रूप में देखने का प्रयत्न किया जा रहा है जैसी कि वह यथाथ रूप में है।^१

समीक्षात्मक शक्ति की प्रमुखता

आर्नोल्ड ने सजनात्मक शक्ति की अपेक्षा समीक्षात्मक शक्ति को विशेष महत्त्व दिया है, जबकि वह सबंध ने समीक्षात्मक शक्ति को अत्यधिक निम्न कोटि का बताया है। आर्नोल्ड ने लिखा है, "सामान्यतया हर कोई समीक्षात्मक शक्ति को सजनात्मक शक्ति की अपेक्षा निम्न कोटि की स्वीकार करना चाहेगा। लेकिन क्या यह सच है कि समीक्षा वास्तव में हानिकारक और विध्वंसक होती है? क्या यह सही है कि किसी मौलिक रचना की अपेक्षा दूसरों की रचनाओं पर समीक्षा प्रस्तुत करना अधिक प्रशस्त है?" यह ठीक है कि इन बातों से कोई इंकार नहीं कर सकता कि सजनात्मक शक्ति मनुष्य का सर्वोत्कृष्ट व्यापार है, क्योंकि मनुष्य को इसमें सच्चे आनंद की प्राप्ति होती है। लेकिन इस बात से भी इंकार नहीं किया जा सकता कि साहित्य या कला की महान् कृतियों की सजना के अतिरिक्त अन्य कार्यों में भी इस शक्ति का उपयोग किया जा सकता है। यदि ऐसा न होता तो कुछ को छोड़कर अधिकांश लोग वास्तविक आनंद से वंचित रह जाते। इस शक्ति का उपयोग मनुष्य के हित साधन में, ज्ञानार्जन में तथा समीक्षा के लिए भी किया जा सकता है।^१ अतएव यह कथन ठीक नहीं कि समीक्षा सजनात्मक शक्ति का काय नहीं।

इस सम्बन्ध में दूसरी बात यह है कि साहित्य अथवा कला की महान् कृतियों की रचना करने के लिए, सजनाशक्ति—चाह वह कितनी ही उत्कृष्ट क्यों न हो—हर काल में और हर परिस्थिति में समर्थ नहीं है। यदि किसी साहित्यिक या कलात्मक कृति की रचना की जायगी तो वह तत्कालीन विषय को स्पष्ट करने वाले उत्कृष्ट विचारों को लेकर ही हो सकती है, और सजनात्मक साहित्यिक प्रतिभा मुख्य रूप से अमिनव विचारों के उद्घाटन में व्यक्त नहीं होता, यह बात तो किसी दार्शनिक का होता है। साहित्यिक प्रतिभा का काय संश्लेषण करना और अन्तिम व्यक्तिकरण है विश्लेषण और अन्वेषण नहीं। इसकी विशेषता इसा में है कि

१—एसेज इन क्रिटिसिज्म (फस्ट सीरीज) द फर्बनस आफ क्रिटिसिज्म एट द प्रेजेंट टाइम, पृ० १, सदन, १९३२

साहित्यिक प्रतिभा में सम्पन्न व्यक्ति किसी बौद्धिक या आध्यात्मिक वातावरण में विचारों के किसी ऋमको प्राप्त कर भान-द्विभोर हो उठता है। यही कारण है कि साहित्य में, जिसे हम महात् सजनात्मक युग कहते हैं, बहुत कम आते हैं।

उत्कृष्ट साहित्य की सृष्टि के लिए आर्नोल्ड ने दो प्रकार की शक्तियों को स्वीकार किया है - एक मनुष्य की शक्ति, जिसे सजनात्मक शक्ति कह सकते हैं, और दूसरी युग की शक्ति। युग की शक्ति के बिना मनुष्य की शक्ति अपर्याप्त रहती है। सजनात्मक शक्ति में कुछ तत्त्व ऐसे रहते हैं जिनपर उसका नियंत्रण नहीं रहता, जबकि समीक्षात्मक शक्ति का इन तत्त्वों पर नियंत्रण रहता है। समीक्षात्मक शक्ति की सहायता से ही कला दशन और इतिहास आदि के द्वारा किसी वस्तु का मयाधवात प्राप्त हो सकता है। सजनात्मक शक्ति में उत्कृष्ट विचारों की मुख्यता रहती है। ये नूतन विचार समाज में पहुँचते हैं सत्य का स्पष्ट जीवन का स्पष्ट होता है जिससे सवन आंदोलन और विकास होने लगता है और इसी आंदोलन और विकास से साहित्य के सजनात्मक युग का आरम्भ होता है।

साध्य यह कि समीक्षात्मक शक्ति के बिना सजनात्मक शक्ति कामचारी नहीं होती। साहित्यकार में समीक्षात्मक शक्ति का होना आवश्यक है। आर्नोल्ड ने लिखा है, "कविता का सजन करने के पूर्व कवि को जीवन और जगत् का ज्ञान होना चाहिए। तथा जीवन और जगत् भाजकल की दुनिया में अनेक जटिलताओं से भरे हैं। अतएव किसी आधुनिक कवि की उत्कृष्ट रचना के पीछे समीक्षात्मक शक्ति का होना आवश्यक है। ऐसा न होने पर वह रचना अस्पष्ट सुष्ठु कोटि की हो जायगी।" इस प्रसंग पर वायरन और गेटे की समीक्षा करते हुए आर्नोल्ड ने गेटे की समीक्षात्मक शक्ति को प्रशस्त कहा है, कारण कि वायरन की अपेक्षा गेटे को जीवन जगत्, और कवि के जानने-योग्य आवश्यक विषयों का अधिक व्यापक और पूर्ण ज्ञान था।

भालोचना क्या है ?

जसा कहा जा चुका है आर्नोल्ड ने साहित्य को मूल रूप से 'जीवन की भालोचना' माना है। उसका मुख्य उद्देश्य सम्बन्धित लेखकों के नैतिक मूल्यों पर विचार करना था। भालोचना की परिभाषा करते हुए उसने लिखा है, "सत्तर भर में सबश्रेष्ठ रूप में ज्ञान और विचारणीय बातों के सीखने और उनका प्रचार करने के निष्पन्न प्रयत्न" को भालोचना कहते हैं।^१ लेकिन प्रश्न होता है कि भालोचना में निष्पत्ति का क्या भाव ? उत्तर में कहा गया है 'उसे 'वस्तुओं का व्यावहारिकता'

१—यही, देखिए पृ० २-७

२—यही पृ० १७-१८

से दूर रहते हुए दृढ़तापूर्वक अपने नैसर्गिक नियमों का अनुकरण करना चाहिए ।” । बहुत से लोग अमुक विचारों पर कोई गूढ़, राजनीतिक अथवा व्यावहारिक रंग चढ़ा देते हैं, लेकिन आलोचना को इससे लेना देना नहीं ।” आलोचना का बस इतना ही काम है कि जो बातें दुनिया में सर्वोत्कृष्ट रूप में प्रसिद्ध हैं अथवा सर्वोत्कृष्ट मानी जाती हैं, उन्हें जानना बूझना, तथा जान बूझकर दुनिया में उनका प्रचार करना जिससे कि वास्तविक और अभिनव विचारों का प्रसार हो सके । और यह काम बड़ी ईमानदारी और योग्यतापूर्वक किया जाना चाहिए ।^१

आलोचना को व्यावहारिक पक्ष से दूर रहना चाहिए । व्यावहारिक महत्त्व को ध्यान में रखते हुए उसे अपने लक्ष्य को और जल्दी-जल्दी बंदम नहीं बढ़ाना चाहिए । आलोचक में ध्रुव होना आवश्यक है जिससे कि किसी बात की प्रतीक्षा की जा सके । लचीलापन आलोचना का दूसरा गुण है जिससे कि किसी चीज की ओर उन्मुख और किसी चीज से विमुख हुआ जा सके । आलोचना ऐसी होनी चाहिए कि आध्यात्मिक सिद्धि को परिपूर्ण बनानेवाले तत्वों का अध्ययन और उनकी सराहना करने की तथा व्यावहारिक क्षेत्र के लिए लाभदायक शक्तियों को आध्यात्मिक दुबलताएँ अथवा माया मोह को समझने बूझने की योग्यता उसमें हो ।^२

अवश्य ही इस दृष्टि से आर्नोल्ड के सिद्धांत अरिस्टोटल से जुदा पड़ जाते हैं । अरिस्टोटल आलोचक का सबंध कला के साथ स्थापित करता है, आर्नोल्ड समाज के साथ । एक कला का विश्लेषण करता है तो दूसरा आलोचक का, एक काव्य रचना की निमग्नित करनेवाले सिद्धान्तों की प्रतिष्ठा करता है तो दूसरा ऐसे सिद्धांतों को प्रतिपादित करता है जिनके द्वारा सर्वोत्कृष्ट कविताओं का चयन किया जा सके और वे ज्ञात हो सकें । अरिस्टोटल का आलोचक कलाकार के प्रति निष्ठावान रहता है जब कि आर्नोल्ड का आलोचक समाज के प्रति वक्रादार रहता है ।^३

काव्य का प्रयोजन

आर्नोल्ड ने कहा है कि कवि के लिए यही पर्याप्त नहीं कि वह मनोरंजन करे, उससे यह भी अपेक्षित है कि वह पाठक का मन स्फूर्ति और आह्लाद से भर । ‘वही कविता उत्तम है जिसमें निर्माण करने, पोषण करने और आनंद प्रदान करने की शक्ति हो ।’ कविता से जो हम शक्ति और आनंद प्राप्त करते हैं, वह हमारे लिए बहुत कामती है ।^४ फ्रांस के समीक्षक सेंट ग्येव की निम्नलिखित मायदा का

१—वही, पृ० १८-१९

२—वही, पृ० ३४, तथा ऐसे इन क्रिटिसिज्म, जाउबट, पृ० ३०-३३

३—स्कॉट जेम्स, द मेकिंग ऑफ लिटरेचर, पृ० २६३

४—द स्टडी ऑफ पोएट्री पृ० ४६०

उमने समयन किया है—“किसी बलावृत्ति को पढ़कर हमारे मन में पहले यह विचार पैदा नहीं होता कि इससे हमें आनन्द प्राप्त हुआ है या नहीं। और यह भी विचार नहीं आता कि इससे हम आन्दोलित हुए हैं या नहीं। हम सबसेप्रथम यह जानना चाहते हैं कि जब इस बलावृत्ति ने हम आनन्दित किया, अथवा हमने इसकी सराहना की, या इसने हमारे मन को आन्दोलित किया तो क्या यह ठीक था।”^१ शिखर की भाँति आनोल्ड ने भी उसी को वाक्य कहा है जो उत्कृष्ट आनन्द पैदा करने में समर्थ हो।

आनोल्ड ने भी इय को साहित्य का सत्य माना है। “यदि सौंदर्य दृष्टि से भोक्ता हो जाय तो केवल भयकर वास्तविकता ही शेष रह जायगी।”^२ वाक्यसौन्दर्य का अस्वादन करने के पश्चात् ही उसके कथनानुसार वास्तविक अर्थ प्रगटित होते हैं।^३

आलोचना और सस्कृति

कहा जा चुका है कि आनोल्ड के समय इंग्लैंड में चारों ओर सामाजिक भराजकता फैली हुई थी जिससे सस्कृति और सभ्यता पर जोर देना आवश्यक हो गया था। सस्कृति और सभ्यता से दूर जाकर लोग इतने घनलोभुष और स्वार्थी बन गये थे कि उनका निष्पक्ष रहना असंभव हो गया था, और जाहिर है कि आलोचना के लिए निष्पक्षता अत्यन्त आवश्यक है। अतएव आनोल्ड की मान्यता थी कि जब तक समाज सुसभ्य और सुसंस्कृत नहीं हो जाता—किसी विषय पर निष्पक्षतापूर्वक अपने विचारों की अभिव्यक्ति करने में समर्थ नहीं हो पाता—तब तक साहित्यिक समीक्षा सम्भूत नहीं हो सकती। इस प्रकार समुचित समीक्षा के अभाव में न महाद्य साहित्य का सृजन हो सकता है और न उसका सही मूल्यांकन ही। समीक्षा में निष्पक्ष भाव आने पर ही सभ्यता और सस्कृति के वातावरण में सुधार की संभावना है तथा उसी समय स्वायत्त अथवा आच्छन्न आलोचिक इंग्लैंड में ‘माधुर्य और आलोक’ का प्रसार हो सकता है जिससे सृजनात्मक रचना संभव हो।

अपनी कल्चर ऐण्ड अनाकी (सस्कृति और भराजकता-१८६६) नामक पुस्तक में आनोल्ड ने उदात्त मूल्यों और उद्देश्यों की सभ्य प्रतिष्ठा करना सस्कृति का मुख्य लक्ष्य बताया है। सस्कृति को उसने पूखता का अध्ययन कहा है जो अपनी शक्ति के द्वारा शुद्ध ज्ञान प्राप्ति के लिए केवल वैगानिक् मनोभाव को ही आन्दोलित नहीं करती बल्कि जन कल्याण के लिए नैतिक तथा सामाजिक मनोभावों को भी

१—एसे इन क्रिटिसिज्म लिटरेरी इनफ्लुएंस ऑफ एक्सेम्प्लर, पृ० ४८

२—एसेज इन क्रिटिसिज्म, नाउथट पृ० २६३

३—वही पृ० २७७

संचालित करती है। सस्कृति को आर्नोल्ड ने मानव स्वभाव और मानवीय अनुभव का पूरा और निष्पक्ष अध्ययन माना है जो समस्त शक्तियों का सामंजस्यपूर्ण विस्तार है—ऐसी शक्तियाँ जो सौंदर्य की रचना करती हैं और मानवीय स्वभाव को मूल्यवान बनाती हैं।

माधुर्य और आलोक सस्कृति के दो विशिष्ट गुण हैं। इन गुणों से युक्त सस्कृति कविता का आत्मा के सङ्ग होकर कविता के नियम का अनुकरण करने लगती है। आर्नोल्ड का कथन है, "बला और साहित्य की चरम उन्नति का समय तब माना जायगा जब कि राष्ट्रीय जीवन और विचार उद्दीप्त हो उठेंगे और जब सारा समाज विचारों की पूरता से भरपूर हो जायगा, सौंदर्य का रसास्वादन करने लगेगा तथा वह मेधावी और प्राणवान बन जायगा। केवल एक ही बात ध्यान में रखनी होगी कि वह विचार वास्तविक विचार हो और सौंदर्य वास्तविक सौंदर्य हो, माधुर्य वास्तविक हो और आलोक भी। जब सस्कृति पूरता को प्राप्त हो जाती है तो आध्यात्मिक क्रियाकलाप में, माधुर्य और आलोक में तथा जीवन और समवेदना में भी वृद्धि हो जाती है। तथा मताधिकार और औद्योगिक उन्नति के मुकाबले में जन-तंत्र को इन्हीं बातों की आवश्यकता भी है।"

आर्नोल्ड मूल्यांकन

साहित्य और जीवन का घनिष्ठ सम्बन्ध स्थापित कर आर्नोल्ड ने निश्चय ही विक्टोरिया युग की समीक्षा को ससाधारण रूप से प्रभावित किया था। उसने आलोचक की कवियों का सरसक मानकर उसे ऊँचा स्थान प्रदान किया था। कलाकार के सामाजिक कर्तव्य के प्रति वह विशेष रूप से जागरूक दिखायी देता है। उसका कहना है कि समाज में इस प्रकार का वातावरण तैयार किया जाना चाहिए जिससे बलाकार को प्रेरणा प्राप्त हो और फिर वह अपने समय की सर्वोत्कृष्ट रचनाओं की पाठकों तक पहुँचा सके। इसके लिए आवश्यक है कि आलोचक उच्च शक्ति के गुणों से युक्त हो, विद्वत्ता से पूर्ण तथा सहचि से सम्पन्न हो। इसके लिये तीन बातें आवश्यक बताई गई हैं। सबसे प्रथम उस वस्तुओं का उनके यथाय रूप में गान होना चाहिये उनके बाद, दुनिया में श्रेष्ठ विचारों का प्रचार करना चाहिये, तत्पश्चात् मविध्य में मृजनात्मक शक्ति के पोषण के लिये अनुकूल वातावरण तैयार किया जाय।

लेकिन क्या क्या वस्तुओं का यथाय गान की प्राप्ति में सहायक होती है? बला में वस्तुओं के यथाय गान की अपेक्षा उन्हीं प्रभावों की मुख्यता रहती है जो वस्तुओं के द्वारा बलाकार के मन पर पड़ते हैं। कलाकार से हम सत्य की अपेक्षा

सपाई और ईमानदारी की भाषा ही अधिक बरतें हैं। बसाधार की मनोदशा की अभिव्यक्ति ही वस्तुतः कला है, वस्तुगत तथ्यों का चित्रण नहीं। उदाहरण के लिये, जैसा जा० वे० चैस्टरटन ने हार्टी के बसा सबंधी मिट्टी का गढ़न करते हुए कहा है कि यदि कवि की मनोदशा किसी प्रेमी की मनोदशा है तो उसे समुद्र स्मित हास्य करता हुआ, पवन प्रेमिका के नाम को बानों में फुमफुमाती हुई, तथा आकाश के नक्षत्र स्नेहपूर्ण नेत्रों से निहारते हुए प्रतीत होंगे, लेकिन उसकी मनोदशा भिन्न होने पर ये सब वस्तुएँ प्रतिकूल प्रतीत होने लगेंगी।^१

आर्नोल्ड की कुछ भावनाएँ ऐसी हैं जिनका समीक्षा के सिद्धान्तों से मेल नहीं खाता। उदाहरण के लिए, यह स्पष्ट नहीं होता कि सभ्यता और संस्कृति जो एक प्रकार से मानसिक अवस्था है, आलोचना के विकास में कैसे कारणीभूत हो सकती है। समाज के प्रति उसका दायित्व ठीक है, लेकिन साहित्य में भी उसका प्रतिबिम्ब होना चाहिये। 'ऐसेज इन त्रिटिसिज्म' का अध्ययन कर आर्नोल्ड एक अच्छे आलोचक बनने के लिए प्रोत्साहित करता है, लेकिन यह ऐसी ही बात होगी जैसे किसी को सदाचारी होने के लिए उपदेश दिया जाये।

आर्नोल्ड ने 'निष्पक्ष प्रयत्न' को आलोचना का एक विशिष्ट गुण माना है लेकिन विचारणीय है कि यह कहीं तक व्यावहारिक है। स्वयं लेखक की 'ऐसेज इन त्रिटिसिज्म' और बाइबिल की व्याख्या 'निष्पक्ष प्रयत्न' से काफी दूर जान पड़ती है। इन रचनाओं को 'एक कुशल और शिष्ट लेखक की भावप्रवण सहभागित्व की रचनाएँ' कहा गया है। एक आलोचक ने तो यहाँ तक कह दिया है, "यदि आर्नोल्ड गंभीरतापूर्वक 'निष्पक्ष' रहने का प्रयत्न करता तो वह कभी भी आलोचना पत्र का यात्री नहीं बन पाता।"^२

इसके अलावा, आर्नोल्ड वाक्यसम्बन्धी सिद्धान्तों में सामान्य देखने में नहीं आता। साध्यबोधक सत्यों को लेकर कुछ उलझी उलझी-सी भाषा में एक ही बात को फिर से दोहराया गया है। उत्कृष्ट कविता को हस्तगत करने की इच्छा उसने व्यक्त की है लेकिन किसे अच्छी कविता कहा जाय और किसे नहीं, यह स्पष्ट नहीं होता। कविता का विषय क्या होना चाहिए इस सम्बन्ध में भी कोई स्पष्ट माप-दणन नहीं मिलता।

लेकिन फिर भी पाश्चात्य समीक्षा जगत् में आर्नोल्ड का महत्व कम नहीं। अपने समय की राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियों से वह असंतुष्ट था, और सत्कालीन कवियों द्वारा लिखी हुई रचनाएँ भी उसके मन नहीं मानती थी। ऐसी

१—ई० ए० प्रीनिंग सम्मोन, रीडिंगेस आफ त्रिटिसिज्म, पृ० १३ १२६

२—जॉज घाटसन, द सिटरेरी त्रिटिसिज्म, पृ० १६० ६१

दशा में उसने सस्कृति और निष्पक्षता का सम्बन्ध जोड़कर उसे साहित्यिक आलोचना के साथ मिला दिया। वस्तुतः आर्नोल्ड ने पहली बार व्यावहारिक आलोचना के नियमों का निरूपण किया। इन्हीं सब बातों से पाश्चात्य समीक्षा पर उसके सिद्धांत का प्रभाव काफी समय तक बना रहा। द्वादहवें के युग में जैसे अरिस्टोटल की दुहाई दी जाती थी, उसी तरह अब आर्नोल्ड को प्रमाण रूप में उद्धृत किया जाने लगा था। इंग्लैण्ड और अमरीका की विद्वत्-महली में आज भी उसका प्रभाव सक्षित होता है। हरविंग बैबिट, टी० एस० हलिमट और एफ० आर० सीविस आदि आधुनिक काल के समीक्षकों में उसका दृष्टिकोण देखा जा सकता है।

लियो ताल्सताय (१८२८-१९१०)

प्रतिभाशाली समीक्षक

लियो ताल्सताय १९वीं सदी का एक प्रतिभाशाली विचारक हो गया है। 'व्हाट इज ग्राट' (क्या क्या है ?) नामक अपनी रचना द्वारा उसने अपनी समीक्षकों को प्रभावित किया, और यह 'रूस का भूत-वरण', 'विश्व का भूत-वरण' 'मानवता का भूत-वरण' नाम से प्रख्यात हो गया। सन् १८६८ में यह पुस्तक रूस और अंग्रेजी दोनों भाषाओं में साथ-साथ प्रकाशित हुई। और बतने की आवश्यकता नहीं कि अपनी महत्ता, विस्तार, गहन सूक्ष्म दृष्टि और तीव्र निष्ठा के कारण अंग्रेजी पाठकों के द्वारा विशेष रूप से सम्मानित की गयी। 'कला क्या है पुस्तक के भूमिका लेखक एलेमेर मोडे ने इस एक महान् कलाकार द्वारा सुविचारित रचना कहा है जिसमें मानव जाति की अत्यन्त उत्तम भरी और महत्वपूर्ण समस्याओं का समाधान किया गया है। उसने इसे 'एक अत्यन्त स्वस्थ, अत्यन्त महत्वपूर्ण और अत्यन्त उपयोगी रचना' माना है जो उसका याद में किसी जीवित व्यक्ति द्वारा लिखी गयी थी। मोडे का कहना है कि कला के सम्बन्ध में हमारी पुस्तकें लिखी गयी हैं लेकिन जिनकी स्पष्टतया कला और जीवन का सम्बन्ध यहाँ बताया गया है, उत्तम और कहीं नहीं है।^१ देखा जाय तो ताल्सताय ही एक ऐसा लेखक हो गया है जिसने अरिस्टोटल के पश्चात् इतने समय रूप में कला का विवेचन किया।

कला का आधार धार्मिक बोध

'प्रना वैरेनिना' (१८७७) उपन्यास के प्रकाशन के पश्चात् ताल्सताय के मन में अपने देश की धर्मभावना का प्रति असन्तोष की वृद्धि हुई। १८७८ में उसने 'ए

१—ताल्सताय को इसे लिखने में पन्द्रह वर्ष लगे। पुस्तक के प्रथम प्रामाणिक संस्करण में लेखक ने बताया है कि सेंसर ने प्रत्येक धार उसकी रचना को भ्रष्ट करके छापा। सेंसर को उसने अनतिक, अविवेकी, अत्यन्त अनभिज्ञ, घूसखोर जडमति और निरकुश कहा है जिसके विरुद्ध कोई भी आवाज उठाना असम्भव है। यदि कोई ऐसी पुस्तक सेंसर के हाथ पड़ जाये जो रूस के राज्यधर्म के सिद्धांतों के साथ मेल न खाती हो तो उसका बिल्कुल ही दमन कर उसे जला दिया जाता है। ताल्सताय की समस्त धार्मिक रचनाओं के सम्बन्ध में यही हुमा जिहें कि वे रूस में प्रकाशित कराना चाहते थे। व्हाट इज ग्राट, एलेमेर मोडे द्वारा अनुदित, पृ० ६५, ६८, २७६, सदन, १९२६।

२—वही, भूमिका, पृ० १४

क फेशन' (मुक्ति की कहानी)' पुस्तक लिखी। तालस्ताय का कथन है, "प्रत्येक ऐतिहासिक काल में, प्रत्येक मानव समाज में, जीवन के भय का विवेक देखा जाता है, जो उस उच्चतम स्तर का प्रतिनिधित्व करता है जिसे उस समाज में रहनेवाले मानवों ने प्राप्त किया है। यह विवेक उस उच्चतम मलाई की ओर इंगित करता है जिसकी ओर उस समाज का लक्ष्य रहता है।" जीवन के इस विवेक को तालस्ताय ने धार्मिक बोध कहा है जो उस युग और समाज का बोध माना गया है। इस धार्मिक बोध को अभिव्यक्ति सामाजिकता कतिपय विविध व्यक्तियों द्वारा ही की जाती है। यदि हमें प्रतीत हो कि हमारे समाज में धार्मिक बोध का अभाव है तो इसका यह भय कदापि नहीं कि धार्मिक बोध है ही नहीं। इसका भय है कि उसके विद्यमान रहने पर भी हम उसे देखना नहीं चाहते।^१ "इस भूमि पर ईश्वरीय राज्य स्थापित करना ही वह मानवजाति का सर्वोच्च लक्ष्य" स्वीकार करता था।

धार्मिक बोध को बहती हुई नदी की दिशा कहा गया है। यदि नदी में प्रवाह है तो वह एक दिशा की ओर प्रवाहित होता है, इसी प्रकार प्रत्येक गतिशील समाज में कोई धार्मिक बोध होना चाहिए - ऐसा धार्मिक बोध जो उस दिशा की ओर इंगित करे जिसकी ओर समाज में रहनेवाले मानव प्रवृत्त हो। इसी धार्मिक बोध के आधार पर मनुष्यों ने नला के अतहीन विविध क्षेत्रों में से उस कला का चुनाव किया है जो वास्तविक जीवन में धार्मिक बोध को कार्याकारी बनाकर विचारों का सम्प्रेषण करता है।^२ इस धार्मिक बोध को व्यापक रूप में स्वीकार करते हुए कहा गया है, 'हमारा भौतिक, आध्यात्मिक, व्यक्ति, सामूहिक, सामयिक और शाश्वत कल्याण मनुष्यों में परस्पर आर्झारे की भावना के विकास में निहित है - इस तथ्य का बोध धार्मिक बोध के कारण ही होता है।'^३

कला किसे कहते हैं ?

तालस्ताय ने कहा है कि रूस फ्रांस और जर्मनी के संग्रहालय, प्रकाशनी, और नाट्यगृह आदि के निर्माण में हजारों लाखों रुपया पानी की तरह बहाया जाता है, जिसके १० हजारों लाखों राजगीर धित्रकार और शिल्पकार अपना खून पसीना एक कर देते हैं। क्यों ? कला की भाग पूरी करने के लिए ही न ? कितने ही कलाकार नृत्य और संगीत आदि कलाओं में कुशलता प्राप्त करने के लिए अपना समस्त जीवन यापन कर देते हैं। लाखों श्रमिकों का श्रम, उनका जीवन तथा मनुष्य मनुष्य

१-सस्ता साहित्य मंडल, नई दिल्ली, १९४४

२-ग्राह इज आर्ट, पृ० २३२

३-वही

४-वही, पृ० २३४-३५, २८६, अध्याय १८

के बीच प्रेम का बलिदान कर दिया जाता है। लेकिन यह सब किम लिये ? हमारे किसे ध्यान की प्राप्ति होती है ? कहा जाता है कि यन् सब बना व सिद्ध किया जाता है—यह बना जा कि बहुत महत्त्वपूर्ण है। लेकिन यह कोई भी नहीं करता कि बना है क्या और उपयोगी बना किसे मन् है जिसके लिए यह सब करने की जरूरत होती है। इस बना के निर्माण के लिए लोगों से पैसा इकट्ठा किया जाता है और बिना ही ही बार हमारे लिए निम्न लोगों का अपना एरमान गाय तक बेष देनी पड़ती है। और जानिए कि बना के माता व स यथिन हा रहते हैं।^१

कला की परिभाषाएँ

सामान्य लोग का मानना है कि बना एक ऐसा प्रक्रिया है जो मॉड्य प्रदान करती है। ये लोग स्थापत्य शिल्प, चित्र, संगीत तथा कविता व विविध प्रकारों को बना कहते हैं। लेकिन बना की व्याख्या मानना नहीं है। मन् १७५० में सौंदर्य शास्त्र के प्रतिष्ठिता बीमार्गटेन (१७१४-६२)^२ से लेकर गत डेढ़ सौ वर्षों में बड़े बड़े विद्वानों ने कला की संकटा परिभाषाएँ प्रस्तुत की हैं, फिर भी कलाजन्म सौंदर्य क्या है यह आज भी एक रहस्य ही बना हुआ है। सुवरात प्लेटो और अरिस्टोटल आदि यूनानी विचारकों के लिए सुन्दर और शिव पुष्प पुष्पक नहीं व जब कि आधुनिक सौंदर्यवादी दोनों को पक्ष स्वीकार करते हैं।^३

कला आनन्द का साधन नहीं

तारस्ताय का कहना है कि बना की सही परिभाषा करने व लिए सबसे पहले उसे आनन्द का साधन मानना छोड़ उस मानव जीवन का एक अवस्था स्वीकार

१—यही अध्याय २ पृ० ८१

२—निष्प्रयोजन इन्द्रिययोग के आनन्द की आलोचना करते हुए १७५० में उसने 'एस्थेटिका' (अपूर्ण, भाग पहला १७५०, भाग दूसरा १७५८) नामक पुस्तक लिखी सभी से सौंदर्यशास्त्र 'एस्थेटिक' नाम से कहा जाने लगा। यूनानी भाषा में Aesthetica का अर्थ होता है प्रत्यक्ष देखना (दृ. परसीक), 'एस्थेटिक' अर्थात् प्रत्यक्ष बोध का विज्ञान' (साइंस ऑफ परसेप्शन्)। बीमार्गटेन कला के पायक्षेत्र की दक्षता, नतिवता और आनन्द के पायक्षेत्र से भिन्न मानता है। कला और कविता को उसने 'बोध' (कॉग्निशन) माना है, विचार नहीं। दोनों की अर्थोद्धि (गॉन इटलक्चुअल) ज्ञान अर्थात् परसेप्शन्' कहा गया है। इस प्रकार कला सद्धांतिक अथवा नतिव सत्य का साधन नहीं करती, इसका ज्ञान बुद्धि के पहले उद्भूत होता है। रने सेले ए हिस्ट्री ऑफ मॉडर्न क्रिटिसिज्म १ पृ० १४४-५

३—यही, पृ० ८२, ८३, ८६, ८७ ६१

किया जाना चाहिए। दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि कला को मानव मानव के बीच पारस्परिक सम्पर्क का एक साधन माना जाय। कला को भाषा के समान बतते हुए तालस्ताय ने कहा है कि जैसे भाषा मनुष्यों के विचारों और अनुभवों का सम्प्रेषण करती हुई उनके संगठन के माध्यम का काम करता है उसी प्रकार कला भी इसी उद्देश्य की पूर्ति करती है।

‘कला की क्रिया इस तथ्य पर आधारित है कि कोई मनुष्य अपनी कर्णोद्भय अथवा नेत्रोद्भय के द्वारा किसी अन्य व्यक्ति की भावाभिव्यक्ति को ग्रहण करता हुआ, उस भावावेश का अनुभूति करने में समर्थ है जिसने उसे व्यक्त करनेवाले व्यक्ति को आदर्शित किया था।’ उदाहरण के लिए एक व्यक्ति हसता है और दूसरे को उससे मानव की प्राप्ति होती है, अथवा एक व्यक्ति रोता है और उसे सुनकर दूसरे को दुःख होता है। मतलब यह कि अन्य व्यक्ति की भावनाओं की अभिव्यक्ति को ग्रहण करने तथा स्वयं उन्हीं भावनाओं का अनुभव करने की सामर्थ्य पर ही कला की प्रक्रिया आधारित है।

कला का सूत्रपात कब होता है? इस प्रश्न का उत्तर देते हुए तालस्ताय ने लिखा है, ‘जब कोई व्यक्ति अन्य किसी व्यक्ति या एक से अधिक व्यक्तियों को अपने साथ एक ही भावना में मग्न करने के लिए उस भावना को बाह्य संकेतों द्वारा व्यक्त करता है तो कला का सूत्रपात होता है।’

कला की प्रक्रिया क्या है? ‘जो भावना किसी ने पहले अनुभव की है, उसे अपने आप में जागृत करना तथा अपने आपमें जागृत करने के बाद उसे भविष्यार्थों, रसार्थों, रंगों, ध्वनियों अथवा शब्दों में व्यंजित रूपप्रकारों द्वारा व्यक्त करना जिससे कि दूसरे भी उसी भावना का अनुभव कर सकें—यही कला की प्रक्रिया है।’

तालस्ताय लिखता है ‘कला एक मानवीय क्रिया है जो इस बात में सन्निहित है कि कोई व्यक्ति चेतन मन से कतिपय बाह्य संकेतों के माध्यम से, स्वानुभूत भावनाओं को दूसरों तक पहुँचाता है तथा दूसरे इन भावनाओं से प्रभावित होकर उनका अनुभव करते हैं।’

१—आगे चरकर एस० एम्बरजोम्बी ने इसे सम्प्रेषण के सिद्धांत (Theory of Communication) के रूप में स्वीकार किया है। उसका कहना है कि सम्प्रेषण के बिना साहित्य ही नहीं कहा जा सकता। लेखक तथा पाठक के बीच को संधि स्थापित होता है, यही कला है। लेखक अपनी भाषा के माध्यम से पाठक तक अपनी अभिव्यक्ति का सम्प्रेषण करता है, और पाठक उसे ग्रहण कर लेखक के साथ तादात्म्य स्थापित करता है। प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटि-
सिज्म, पृ० २४-२५

इन प्रकार हम देखते हैं कि तात्सताय ने कला को सौंदर्य यथया ईश्वर की कोई रहस्यारम्य भावना नहीं माना। उसने अनुसार, कला एक ऐसी क्रीड़ा भी नहीं है जिसमें मनुष्य अपनी संचित भावित्व के प्रतिरेक का उत्पन्न करता है। बाह्य मर्केतों द्वारा मनुष्य ने भावारेणों की अभिव्यक्ति भी कला नहीं है। धानादभाष्य वस्तुओं की उपज को भी कला नहीं माना गया। धानाद भी कला नहीं है। किन्तु कला मनुष्य मनुष्य के बीच एका का साधन है जो उन्हें सदा भावनाओं व गूँज में पिरो देता है तथा यह व्यक्ति और मानवता के बन्धन का प्रगति तथा जीवन व लिए अनिवार्य है।^१

कला के सिद्धान्त

तात्सताय ने कला के तीन सिद्धान्त स्वीकार किये हैं। पहला सिद्धान्त व्यपवादी सिद्धान्त है जो कला में विषयवस्तु के ऊपर जोर देता है। हमने अनुसार, प्रपना नैतिकता के कारण जिस विषय का कला द्वारा विवेचन किया जाये, वह विषय भाव्य के लिए महत्वपूर्ण, आवश्यक, उत्तम और शिक्षाप्रद होना चाहिए। हमने अनुसार, कलाकार को चाहिए कि वह युगीन समाज के लिए कोई रोचक विषय चुनकर, उसपर कलात्मक रंग चढ़ाकर उसे प्रस्तुत करे। दूसरा सिद्धान्त सौंदर्यादा सिद्धान्त है जो कला के लिए कला का समर्थन है। इसके अनुसार वही कला सच्ची कला कही जा सकती है जो सौंदर्य को प्रस्तुत करती है। कलाकार व भाँदर ऐसी निपुणता होनी चाहिए जिससे कि वह विषय का इस प्रकार चित्रण कर सके जो अधिक-से अधिक मान-ददायी प्रभाव उत्पन्न करे। तीसरा सिद्धान्त यथायवादियों का है। इसके अनुसार वही कला सच्ची कही जायेगी जो वास्तविकता का यथाय और सही चित्रण करने में समर्थ है। कलाकार का विषय कुछ भी हो सकता है जो कि वह देखता या सुनता है। लेकिन जो कुछ वह चित्रण करता है उसमें न विषय की सुस्पष्टता रहती है और न रूप विधान के सौंदर्य की-यथाय जीवन का चित्रण ही उसमें मुख्य है।^२

कलात्मक सृजन की प्रक्रिया

तात्सताय के मतानुसार, कलात्मक सृजन एक ऐसा मानसिक व्यापार है जो घुँघसे अथवा अस्पष्ट विचारों को इतनी स्पष्टता प्रदान करता है जिससे कि वे दूसरों तक पहुँच सकें। सबसे प्रथम कोई व्यक्ति किसी ऐसी वस्तु का घुँघला-सा अनुभव करता है जो उसके लिए सच्चा नवीन और अद्भुतपूर्व है। इस नवीन वस्तु से वह प्रभावित होता है, और उसे वह दूसरों के समक्ष प्रस्तुत करता है। वह भाष्य में पड़ जाता है जब उसे ज्ञात होता है कि वे लोग उससे सच्चा अनभिज्ञ हैं। क्योंकि

१--ह्याट इथ भाट पृ० १२०, २३

२--ह्याट भाट पृ० ४८०-४८१, ४८२

जो बात वह उनके समक्ष प्रस्तुत करता है, वे उसे नहीं समझ पाते। यह देखकर पहले तो उसके मन में उद्विग्नता पैदा होती है, लेकिन अपनी बात को दूसरों तक पहुँचाने के लिए वह अथ उपायों का अवलम्बन लेता है। लेकिन फिर भी लोग उसकी बात को उसी तरह हृदयगम करने में असमर्थ रहते हैं। इसपर कलाकार को सन्देह होने लगता है कि जिस बात का उसे अस्पष्ट आभास हुआ है, वास्तव में उसका अस्तित्व है या नहीं। इस सन्देह के निराकरण के लिए वह अपनी सारी शक्ति लगा देता है जिससे कि उस तथ्य के विषय में न उसे श्रुति की कोई सन्देह रह जाता है और न दूसरों को। कलाकार के 'इन प्रयास को, जिसके द्वारा अपने आपको तथा दूसरों को अस्पष्ट लगनेवाली वस्तु स्पष्ट और असंदिग्ध रूप धारण करता है, सामान्यतया आध्यात्मिक क्रियाकलाप अथवा कलाकृति के सृजन का स्रोत' कहा गया है। इसी से मनुष्य के मानसिक क्षितिज का विस्तार होता है तथा जिस बात को उसने पहले नहीं देखा परन्तु था, उसका अब वह अनुभव करने लगता है। अर्थात् जो बात पहले अज्ञानी, अनदेखी और अनुभव के बाह्य थी, वह कलाकार की भावना की गहराई से इतनी मूर्तिमन्त हो उठती है कि सभी को आह्वान हो जाता है और इसी को कलाकृति माना गया है।^१

कलाकृति के आवश्यक तत्त्व

जो कुछ कलाकार की भावना और विचार की तीव्रता द्वारा मानवता को नवीनता प्रदान करे, तात्सताय ने उसी को कलाकृति कहा है। कला का महत्त्व एवं मूल्य इसी में है कि वह मानव के दृष्टिकोण को व्यापक बनावे और आध्यात्मिक सम्पदा में वृद्धि करे जो मानवता की सम्पत्ति है।

कलाकृति में तीन आवश्यक तत्त्व हैं। सबसे प्रथम, नया विचार मानवता के लिए महत्त्वपूर्ण है, दूसरे, इस विचार की अभिव्यक्ति इतनी स्पष्ट होनी चाहिए जिससे कि दूसरे की समझ में आ सके^२ तीसरे कलाकृति में प्रवृत्त करनेवाला प्रेरक तत्त्व कोई बाह्य प्रयोजन न होकर कलाकार की आन्तरिक आवश्यकता होनी चाहिए।

अतएव तात्सताय ने किसी ऐसी रचना को कलाकृति नहीं माना जिसमें किसी नवीन तत्त्व की अभिव्यक्ति न की गयी हो। उसने ऐसी रचना को भी कलाकृति नहीं कहा जो मानव के लिए नगण्य होने से महत्त्वपूर्ण न हो, चाहे वह कितनी ही सुबोध क्यों न हो और कलाकार ने चाहे कितनी ही अन्तःप्रेरणा से उसे अभि

१—यही, पृ० ५१ ५३

२—तात्सताय के अनुसार, किसी भी महान् दशन की कसौटी है कि १२ घण्टा का कोई बुद्धिशील व्यक्ति उसे १५ मिनट के अन्दर समझ ले। बोल्तायन ने सभी चीतियों को भेष्ट बताया है, केवल उसी चीतों को नहीं जो बोधमय्य न हो।

इस प्रकार हम देखते हैं कि तात्सल्य ने कला को सौंदर्य समझा ईश्वर की कोई रहस्यारमक भावना नहीं माना। उगरे अनुसार, कला एक ऐसी चीज भी नहीं है जिसमें मनुष्य अपनी संघित शक्ति के प्रतिरेव का उत्पन्न करना है। बाह्य संयोगों द्वारा मनुष्य का भावविशेषों की अभिव्यक्ति भी कला नहीं है। ध्यानस्थायक वस्तुओं की उत्पन्न को भी कला नहीं माना गया। ध्यान भी कला नहीं है। 'किन्तु कला मनुष्य मनुष्य के बीच एकता का माधन है जो उन्हें सारल भावनाओं का मूल में गिरो देना है तथा यह शक्ति और मानवता के कल्याण का प्रगति तथा जावन के लिए अनिवार्य है।'^१

कला के सिद्धान्त

तात्सल्य ने कला के तीन सिद्धान्त स्वीकार किये हैं। पहला सिद्धान्त भयवादी सिद्धान्त है जो कला में विषयवस्तु के ऊपर जोर देता है। उगरे अनुसार, कला नैतिकता के कारण जिस विषय का कला द्वारा विवेचन किया जाये, वह विषय मानव के लिए महत्वपूर्ण, आवश्यक, उत्तम और शिक्षाप्रद होना चाहिए। उगरे अनुसार, कलाकार को चाहिए कि वह सुगीन समाज के लिए कोई रोचक विषय चुनकर, उसपर कलात्मक रंग चढ़ाकर उसे प्रस्तुत करे। दूसरा सिद्धान्त सौन्दर्यादा सिद्धान्त है जो कला के लिए कला का समर्थन है। इसके अनुसार वही कला सच्ची कला कहा जा सकती है जो सौंदर्य को प्रस्तुत करती है। कलाकार के अन्दर ऐसी निपुणता होनी चाहिए जिससे कि वह विषय का इस प्रकार चित्रण कर सके जो अधिक से अधिक मानवदामी प्रभाव उत्पन्न करे। तीसरा सिद्धान्त यथायथादियों का है। इसके अनुसार वही कला सच्ची कही जायेगी जो वास्तविकता का यथाय और सही चित्रण करने में समर्थ है। कलाकार का विषय कुछ भी हो सकता है जो कि वह देखता या सुनता है। लेकिन जो कुछ वह चित्रण करता है उसमें न विषय की मुख्यता रहती है और न रूप विधान के सौंदर्य की—यथाय जीवन का चित्रण ही उसमें मुख्य है।^२

कलात्मक सृजन की प्रक्रिया

तात्सल्य के मतानुसार, कलात्मक सृजन एक ऐसा मानसिक व्यापार है जो धुंधले भयवा भ्रष्ट विचारों को इतनी स्पष्टता प्रदान करता है जिससे कि वे दूसरों तक पहुँच सकें। सबप्रथम कोई व्यक्ति किसी ऐसी वस्तु का धुंधला-सा अनुभव करता है जो उसके लिए सन्ध्या नवीन और अभूतपूर्व है। इस नवीन वस्तु से वह प्रभावित होता है, और इसे वह दूसरों के समक्ष प्रस्तुत करता है। वह आश्चर्य में पड़ जाता है जब उसे ज्ञात होता है कि वे सोच उससे सन्ध्या अनभिज्ञ हैं। क्योंकि

१—ह्याट इच ग्राट पृ० १२०-२३

२—ग्रॉन ग्राट पृ० ४८-४९, ५९

जो बात वह उनके समक्ष प्रस्तुत करता है, वे उसे नहीं समझ पाते। यह देखकर पहले तो उसके मन में उद्दिग्धता पैदा होती है, लेकिन अपनी बात को दूसरों तक पहुंचाने के लिए वह अथवा उपायों का प्रयत्न करता है। लेकिन फिर भी लोग उसकी बात को उसी तरह हृदयगम करने में असमर्थ रहते हैं। इसपर कलाकार को संदेह होने लगता है कि जिस बात का उसे अस्पष्ट आभास हुआ है, वास्तव में उसका अस्तित्व है या नहीं। इस संदेह के निराकरण के लिए वह अपनी सारी शक्ति लगा देता है जिससे कि उस तथ्य के विषय में न उसे खुद को कोई संदेह रह जाता है और न दूसरों को। कलाकार के 'इस प्रयास को, जिसके द्वारा अपने आपको तथा दूसरों को अस्पष्ट लगनेवाली वस्तु स्पष्ट और असंदिग्ध रूप धारण करता है, सामान्यतया आध्यात्मिक क्रियाकलाप अथवा कलाकृति के सृजन का स्रोत' कहा गया है। इसी से मनुष्य के मानसिक क्षितिज का विस्तार होता है तथा जिस बात को उसने पहले नहीं देखा परन्तु या, उसका अर्थ वह अनुभव करने लगता है। अर्थात् जो बात पहले अज्ञानी, अनदेखी और अनुभव के बाह्य थी, वह कलाकार की भावना की गहराई से इतनी मूर्तिमत् हो उठती है कि सभी को ग्राह्य हो जाती है और इसी को कलाकृति माना गया है।^१

कलाकृति के आवश्यक तत्त्व

जो कुछ कलाकार की भावना और विचार की तीव्रता द्वारा मानवता को नवीनता प्रदान करे, तात्सताय ने उसी को कलाकृति कहा है। कला का महत्व एवं मूल्य इसी में है कि वह मानव के दृष्टिकोण को व्यापक बनाये और आध्यात्मिक सम्पदा में वृद्धि करे जो मानवता की सम्पत्ति है।

कलाकृति में तीन आवश्यक तत्त्व हैं।^२ सवप्रथम, नया विचार मानवता के लिए महत्वपूर्ण है, दूसरे, इस विचार की अभिव्यक्ति इतनी स्पष्ट होनी चाहिए जिससे कि दूसरे की समझ में आ सके,^३ तीसरे कलाकृति में प्रयत्न करनेवाला प्रेरक तत्त्व कोई बाह्य प्रयोजन न होकर कलाकार की आंतरिक आवश्यकता होनी चाहिए।

अतएव तात्सताय ने किसी ऐसी रचना को कलाकृति नहीं माना जिसमें किसी नवीन तत्त्व की अभिव्यक्ति न की गयी हो। उसने ऐसी रचना को भी कलाकृति नहीं कहा जो मानव के लिए नगण्य होने से महत्वपूर्ण न हो, चाहे वह कितनी ही सुबोध क्यों न हो और कलाकार ने चाहे कितनी ही अत्यंत प्रेरणा से उस अन्नि-

१—वही पृ० ५१ ५३

२—तात्सताय के अनुसार, किसी भी महान् दशन की कसौटी है कि १० वर्ष का कोई बुद्धिमान् वास्तव में उसे १५ मिनट के अंदर समझ सके। बोत्तापर ने उन्हीं पैतियों को व्येष्ट बताया है, केवल उसी शक्ती को नहीं जो बोधपथ्य न हो।

व्यक्त किया हो। उस रचना को भी तात्सताय ने कलाकृति नहीं स्वीकार किया। जो दुर्घाष हो, भले ही रचनाकार ने उसे निष्ठापूर्वक रचनाबद्ध किया हो। इसी प्रकार वह रचना भी कलाकृति नहीं मानी गयी है जो किसी आंतरिक प्रेरणा के स्थान पर किसी बाह्य प्रयोजनवश लिखी गयी है, भले हा उसकी विषयवस्तु कितनी ही महत्वपूर्ण हो और उसकी अभिव्यक्ति कितनी ही बोधगम्य क्या न हो।^१

सत्य, शिव और सुंदर

कलाकृति में नवीनता के साथ तात्सताय ने विषयवस्तु रूपविधान और कलाकार को ईमानदारी पर जोर दिया है। उसके अनुसार, विषयवस्तु में एम तथ्य का चित्रण होना चाहिए जो अब तक अज्ञात हो और जिसकी हमें आवश्यकता हो। विषयवस्तु का चित्रण इतना सुबोध होना चाहिए कि वह सामान्यतया बोधगम्य हो सके। तीसरे, वह कृति रचनाकार के किसी आंतरिक सन्देश के समाधान की आवश्यकता स्वरूप प्रसूत हुई हो। इन तीनों बातों में से किसी एक का भी अभाव होने से किसी रचना को कलाकृति नहीं कहा जा सकता।

किसी भी कलाकृति में सत्य, शिव और सुंदर इन गुणों का होना आवश्यक है। तात्सताय ने लिखा है "पूर्ण कलाकृति वही होगी जिसकी विषयवस्तु सब व्यक्तियों के लिए महत्वपूर्ण तथा साधक हो, और इसलिए उसमें नैतिकता होगी। कलाकृति की अभिव्यक्ति सबके लिए अत्यन्त स्पष्ट और बोधगम्य होगी इसलिए उसे सुंदर कहा जायगा। तथा कलाकार का अपनी रचना के साथ जो सम्बन्ध होगा, वह निष्ठापूर्ण और हार्दिक होगा, इसलिए उसे सत्य कहा जायगा।"^२

महत्वपूर्ण, सत् और नैतिक क्या है? इसके उत्तर में तात्सताय ने कहा है "जो मानवों को हिंसा से नहीं बल्कि प्रेमपूर्ण संगठित करता है, जो मानवों के संगठन के ध्यान के अभिव्यक्त करने में सहयोग देता है, वही महत्वपूर्ण सत् और नैतिक है। 'असत्' और 'अनैतिक' वह है जो मानव मानव में फूट डालता है और फूट से उत्पन्न दुख की ओर ले जाता है। महत्वपूर्ण वह है जो मानवों को उस बात के समझने की बुद्धि देता है और उससे प्रेम करने के लिए प्रोत्साहित करता है जिस बात को वे पहले न तो समझते थे और न उससे प्रेम ही करते थे।"^३

सौन्दर्यवादी सिद्धान्त

कहा जा चुका है कि यूनानी समीक्षक नैतिकता पर अधिक जोर देते थे, इसलिए उनकी रचनाओं में शिव और सुंदर में भेद नहीं किया गया। सुंदरता में स्पष्ट रूप

१—वही पृ० ५३ ५४

२—वही, पृ० ५४ ५६

३—मान घाट, पृ० ५५ फुटनोट

से सौंदर्य को नतिकता की अपेक्षा निम्न कहा है प्लेटो ने दोनों के स्थान पर एक आध्यात्मिक सौंदर्य की कल्पना करके सन्तोष कर लिया है, और अरिस्टोटल ने जन-सामान्य पर कला का नैतिक प्रभाव स्वीकार किया है।^१ वस्तुतः जैसे कहा गया है, गत डेढ़ सौ वर्षों के अन्दर ही यूरोप के धार्मिक ईसाइयों में, कला के सौंदर्यवादी सिद्धांत का उत्थान हुआ, और यह सिद्धान्त जर्मन, इतालवी, डच, फ्रांसीसी और अंग्रेज जाति में फल गया, आगे चलकर बांभगार्टन के हाथों इसे धार्मिक रूप प्राप्त हुआ।^२

यह विद्वान् हमें ध्यान पर आधारित या कि सलित कला का निर्माण जनता की गुलामी पर ही अवलम्बित है और इस प्रकार की कला तभी तक कायम रह सकती है जब तक कि गुलामी मौजूद है, क्योंकि श्रमजीवियों के कठोर श्रम के कारण ही लेखक, संगीतज्ञ और अभिनेता आदि कलाकार सलित कला की पूणता को प्राप्त कर सकते हैं। इसलिए ताल्सताय ने लिखा है 'पूजी के गुलामों को मुक्त कर दो और इस प्रकार की सलित कला का निर्माण हो असम्भव हो जायगा।'^३

उच्चवर्गीय कला

इसी को ताल्सताय ने उच्चवर्गीय कला का नाम दिया है। उभका कहता है कि उच्चवर्गीय कला कलाकार की अन्त प्रेरणा से उद्भूत न होकर, मुख्यतया इसलिए उद्भूत होती है कि उच्च-वर्ग के लोगों की आनन्द प्रमोद की आवश्यकता है और उसके लिए वे काफी मात्रा में धन का व्यय करते हैं। वे इस तरह की कला की अपेक्षा करते हैं जिससे उन्हें आनन्द की प्राप्ति हो, और उनकी इस भांग की कलाकार पूरी करने का प्रयत्न करते हैं। लेकिन होता है, इससे उलटा क्योंकि आलस्य और ऐश भ्राश्रम में जिन्दगी बिताने के कारण, धार्मिक कला से विमुख हो रह जाते हैं।^४

१—यही, अध्याय ७ पृ० १३५

२—यही, पृ० १३६

३—यही अध्याय ८, पृ० १४६। प्लेटो ने सलित कला की अपेक्षा उपयोगी कला को सत्य के अधिक निकट माना है। यूनान में व्याकरण, व्यवृत्तकला, सक्शास्त्र, गणित ज्यामिति संगीत और ज्योतिष की गणना सात उदार कलाओं में की जाती थी। देखिये इसी पुस्तक का प्लेटो नामक प्रकरण, पृ० १८। मध्ययुग में फ्रांस में सलितकला (the beautiful arts les Beaux arts से बो धात) के रूप में साहित्य तथा अन्य कलाओं का समावेश किया गया और इन कलाओं के माध्यम से मानव जीवन की अधिकाधिक अभिव्यक्ति स्वीकार की गई।

४—यही, अध्याय ११ पृ० १८१

इस प्रकार की सौंदर्यवादी कला के अनेक दुष्परिणामों की चर्चा ताल्सताय ने की है।^१ उसने कहा है कि सौंदर्यवादी सिद्धान्त का अनुकरण करनेवाले उच्चवर्गीय लोग सौंदर्य और शिवत्व को परस्पर विरोधी बताते हुए सौंदर्य को आदर्श मानकर उसे नैतिकता से पृथक् कर देते हैं। ऐसे लोगों का मानना है कि नैतिकता को कला के साथ समुक्त करना, यह एक पुरातन विचार है, तथा विकास को प्राप्त बुद्धिमान लोगों के लिए इसका आवश्यकता नहीं।^२ इस प्रकार की कला को ताल्सताय ने मानव जाति के लिए अत्यन्त हानिप्रद माना है क्योंकि इस कला में कामुकता का दृष्टिकोण ही प्रधान रहता है।^३ इस प्रकार की ह्लासोमुखी कला की प्रवृत्ति के सम्बन्ध में कहा गया है, 'हमारे युग और हमारे क्षेत्र व कला वैश्या बन गई है। - वास्तविक कलाकृति कभी कभी किसी कलाकार के हृदय में उत्पन्न होती है। यह उसके उस जीवन का फल है जिसने उसे जिया है। इस कला का इसी तरह आविर्भाव होता है जैसे कि शिशु अपनी माँ के गर्भ में अवतरित होता है। लेकिन कृत्रिम कला कारीगरों और दस्तकारों द्वारा सदा निर्मित होती रहती है, वशतः कि उस कला के प्राहक मिल सकें।'^४ वास्तविक कला को ताल्सताय ने पतिव्रता पत्नी की उपमा दी है जिसे आभूषणों की आवश्यकता नहीं, जब कि कृत्रिम कला एक वैश्या की भाँति सदा आभूषणों से सजी भजी रहती है।^५

कला की दुर्बोधता

कहा जाता है कि कला सम्बन्धी थोड़ा रचनाएँ सब साधारण की बुद्धि के परे होती हैं जो कुछ गिने चुने लोगों की ही समझ में आ सकती हैं। कला की दुर्बोधता के समझकों का इस सम्बन्ध में कहना है कि यदि लोग कला को हृदयगम करने में असमर्थ रहते हैं तो समझना चाहिए कि उनका बौद्धिक विकास अभी नहीं हुआ है।^६ इस प्रकार के लोगों को ऐसी शिक्षा देनी चाहिए जिससे कलाकृति उनके बोधगम्य हो सके। इस सम्बन्ध में प्रश्न होता है कि शिक्षा का ऐसा बीज सा माध्यम है जिसके द्वारा जनसाधारण को कला का प्रतिपादन किया जा सके। कलावादियों का कहना है कि कलासम्बन्धी थोड़ी कृतियों को सुगमतापूर्वक समझने के लिए उनका बार बार मनन करना चाहिए। सविन ताल्सताय व शब्दों में, यह तो कला का

१—अध्याय १७

२—वही, पृ० २५७

३—वही पृ० २५६-६०

४—वही पृ० २६६

५—वही

६—वही, पृ० १४६

प्रतिपादन करने की बात न होकर उसका अभ्यास करने की बात" हुई। तथा अभ्यास से तो किसी भी वस्तु को, चाहे वह बुरी से-बुरी क्यों न हो, सिद्ध किया जा सकता है।^१ "यह कहना कि कोई कलाकृति उत्तम है लेकिन अधिकांश लोगों को वह बोध-गम्य नहीं, ऐसी ही बात हुई कि भोजन अत्यंत स्वादिष्ट है लेकिन अधिकांश लोग उसे खा नहीं सकते।" तात्सताय का मानना है कि जब तक लोगों के लिये समुचित साहित्य का निर्माण नहीं किया जाता तब तक उन्हें पढ़ना लिखना सिखाने से क्या लाभ ?

कला की प्रभविष्णुता

प्रायः उसी रचना को कलात्मक कहा जाता है जो काव्यात्मक हो, यथायथाही हो विस्मयकारक हो अथवा रोचक हो। लेकिन तात्सताय की मान्यता है कि इनमें से कोई भी संसार ऐसा नहीं जिससे कला की उत्कृष्टता सिद्ध की जा सके, इतना ही नहीं, कला का साध्य भी इन संसारों में कहीं देखने में नहीं आता।^२ तात्सताय ने लिखा है "कोई कलाकृति कितनी ही काव्यात्मक, यथायथाही, विस्मयकारक अथवा रोचक क्यों न हो, जब तक वह आनन्द जागृत नहीं करती, तथा कलाकार और अन्य व्यक्तियों के साथ आध्यात्मिक एकता स्थापित नहीं कर लेती, तब तक वह कलाकृति कहे जाने के योग्य नहीं।"^३

कला जितना ही अधिक प्रभविष्णु होगी, उतनी ही श्रेष्ठ मानी जायगी। इसके लिए कला में सबसे पहले कवि की अनुभूति की वैयक्तिकता, अनुभूति की स्पष्टता जिससे विचार दूसरों तक पहुँच सकें, तथा कलाकार की ईमानदारी जिससे कलाकार दूसरों तक पहुँचाये जानेवाले भावावेश का कम या अधिक मात्रा में अनुभव करता है, की आवश्यकता है। इन्हीं तीन बातों से कलाकृति की परीक्षा की जाती है। व्यक्तिक लोलुपता और आत्मश्लाघा से प्रेरित कलाकारों द्वारा निमित्त उच्छ्वर्गीय कला में उक्त गुणों का अमान ही रहता है।^४

पारचात्य समीक्षा को नया आलोक

तात्सताय ने कला की आनन्द-प्रमोद का साधन न मान यह बताने की कोशिश की कि कला के द्वारा हम मानव जीवन को उपयोगी बना सकते हैं। 'मेरी मुक्ति की कहानी' में उसने लिखा है, "मैं नहीं जानता था कि मैं क्या लिख रहा हूँ और क्या शिक्षा दे रहा हूँ। मेरी एक ही अभिलाषा थी कि अधिक से

१—वही, पृ० १७६

२—वही, पृ० १८६

३—वही अध्याय १५, पृ० २२७

४—वही, पृ० २२८-३०

अधिक धन और यश का सम्पादन किया जाये। किसी पागल की भांति अपने सिवाय मैं अन्य सबको पागल समझता था।" और इस 'पागलपन' को दूर करने के लिए तात्सताय को पूरे छह वष लग गये। अन्त में वह इस निष्कर्ष पर पहुँचा कि जिन बातों को समझने में तुम असमर्थ हो, उन्हें कहते और लिखते न फिरो, तथा जिस विषय पर तुम लिखने जा रहे हो, उग विषय से तुम्हारा उत्कट प्रेम होना आवश्यक है। तथा इसलिए न लिखो कि आजीविका कमाना है, बल्कि लिखने से पहले कोई घटना इस कदर तुम्हारे दिमाग में चक्कर काट रही हो कि उसे दूसरों को बिना सुनाये चैन न पडती हो। निश्चय ही तात्सताय का कला सम्बन्धी सिद्धान्त अत्यन्त व्यापक है, जिसने पाश्चात्य समीक्षा को एक नया आलोक प्रदान किया।

जॉन रस्किन (१८१६-१९००)

रस्किन ने कला को सभ्यता की रक्षा के लिए आवश्यक बताया है। कला को उसने "राष्ट्रीय भस्तिध्व का व्याख्यातार" राष्ट्रीय चरित्र का दर्पण और मूर्ती पत्र" तथा राष्ट्र का भव्य त उल्लेखनीय आत्मचरित्र" कहा है। उसकी मान्यता है कि औद्योगीकरण से उसनी हानि मानव की नहीं हुई चितनी कि कला और नव सृजन की हुई है। इससे श्रम का ही विभाजन नहीं हुआ, वरन् मानव हाएड-सएड में विभाजित हो गया है।^१

तात्कालिक की भाँति रस्किन ने भी कला में शिवत्व का समर्थन किया है। उसने लिखा है, "वह चित्र जिसमें अधिक उदात्त और बहुसंख्य विचार, जिसने ही मद्दे रूप में क्यों न व्यक्त किये गये हों उस चित्र की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण और श्रेष्ठ है जिसमें कम उदात्त और 'यूनसंख्य' विचार सुन्दर रूप में व्यक्त किये गये हैं। विचारों की अभिव्यक्ति का प्रकार चाहे कितना ही प्रभावशाली हो, कितना ही फैला हुआ हो और कितना ही सुन्दर हो, विचार के एक कण के सामने भी वह नहीं ठहर सकता।"^२ आगे चलकर उसने लिखा है, "इसलिए मैं यह भी कहता कि वही कला सर्वश्रेष्ठ है जो सर्वाधिक आह्लाद प्रदान करती है क्योंकि कुछ ऐसी भी कलाएँ हैं जिनका लक्ष्य आनन्द प्रदान करना नहीं शिक्षा प्रदान करना है। मैं यह भी नहीं कहता कि वही कला सर्वश्रेष्ठ है जो हमें सर्वाधिक शिक्षा प्रदान करती है क्योंकि कुछ कलाएँ ऐसी हैं जिनका लक्ष्य आनन्द प्रदान करना है शिक्षा देना नहीं। मैं ऐसा भी नहीं कह सकता कि वही कला सर्वश्रेष्ठ है जिसमें सर्वाधिक अनुकरण की प्रवृत्ति है क्योंकि बहुत सी कलाएँ ऐसी हैं जिनका लक्ष्य अनुकरण करना नहीं, सृजन करना है। मैं कहना चाहता हूँ कि वही कला सर्वश्रेष्ठ है जो दशक (श्रोता या पाठक) के मन में, चाहे जिस प्रक्रिया से सभन हो, महान् भावनाओं को उद्भावना करती है। मेरी दृष्टि में महान् भावना वह है जो उच्चतर मानसिक घरातल पर गृहीत होती है और मन की जिस वृत्ति द्वारा गृहीत होती है उसे भी उन्नत करती है। यदि महान् कला की यह परिभाषा स्वीकार कर ली जाय तो महान् कलाकार की भी यही परिभाषा माय होगी। महान् कलाकार वही है जिसने अपनी कृतियों में अधिक से अधिक महान् भावनाओं की उद्भावना की हो।"^३

१—रेने वले, ए हिस्ट्री ऑफ़ मॉडर्न क्रिटिसिज्म, ३, पृ १४८

२—मॉडर्न पेंटर्स, खण्ड १, भाग १, अध्याय २, विलियम के० विमसेट के 'लिटरेर क्रिटिसिज्म' पृ० ४८६-८७ पर से।

३—मॉडर्न पेंटर्स, खण्ड १, भाग १, अध्याय २, पृ० ६, इल्यू० बी० वसफोल्ड, साहित्य का भूतलोकन (ब्रिजमेट इन लिटरेचर का हिन्दी अनुवाद), पृ० ६७-६८

रस्किन ने समस्त कला का मूल ईश्वरीय माना है। "ईश्वरीय महिमा का यह साक्ष्य है।" "सौंदर्य हृदय की शुद्ध, समुचित और अनावृत दशा पर अवलम्बित है" तथा इसकी पहुँच उही सोमाग्यशाक्तियों तक है "जिनका हृदय शुद्ध है क्योंकि वे ईश्वर का दर्शन करेंगे।" समस्त सलित कलाओं को यहाँ "लोगों के लिए उप देशात्मक" प्रतिपादित किया है और "यही उनका मुख्य उद्देश्य" है। कलाकार का काम श्रेष्ठता की शिक्षा देना है। यही शिक्षा हमें सामाजिक संकट से मुक्त कर सकती है। मॉडर्न पैण्टर्स (भाग ३) में उसने कहा है, "जिसे हम सही तौर पर कला कहते हैं, वह पुनः सृजन नहीं है। अवस्था के छायों में इसकी शिक्षा ग्रहण नहीं की जा सकती, और न उस समय इसका अनुसरण किया जा सकता है जब कि हमारे पास कोई बेहतर और काम करने को न हो। बैठकठाने की मेजों के लिए यह कोई हाथ की कारीगरी का काम नहीं है और न इससे महिलाओं के निजी कष्ट की क्लान्ति से मुक्ति ही प्राप्त होती है। इसे समझ वृद्ध कर गंभीरता से लेना चाहिए अथवा बिल्कुल छोड़ देना चाहिए।"^१

कलाओं को यहाँ "अपने आपमें और अपने आपके लिए वास्तवीय एवं प्रशस्नीय" कहा गया है। "जीवन पर अवलम्बित होने के योग्य" से वे मुक्त हैं, अर्थात् "घर जमीन, तथा भोजन और वस्त्र" जो जीवन के अर्थ माने जाते हैं, उन पर अवलम्बित नहीं हैं। इस निम्न अर्थ में कला की उपयोगिता को निरूपयोगी माना गया है। उच्च अर्थ में ही सर्वोपरि रूप से वह उपयोगी है जब कि वह मनुष्य को अपना वास्तविक उद्देश्य पूरा करने के योग्य बनाती है, जो उद्देश्य "ईश्वरीय महिमा का साक्ष्य है तथा अपनी तकसगत भाजान्तरिता और उससे उपलब्ध होनेवाले आनन्द द्वारा मनुष्य उस महिमा को वर्द्धित करता है।"^२

रस्किन के अनुसार, सौंदर्य की अनुभूति इन्द्रियो या बुद्धि पर निर्भर न होकर हृदय पर निर्भर करती है तथा इसका कारण है प्रकृतिजय पदार्थों में ईश्वर की कामकुशलता की स्वीकृति से उत्पन्न श्रद्धा, कृतज्ञता और परिपूर्ण आनन्द की अनुभूति। यही ईश्वरीय शक्ति कलाकार को अनुप्राणित करती है जिससे कि वह अपने मानसपटल पर पड़े हुए प्रभावों द्वारा किसी सुन्दर चित्र या काव्य का सज्जन करने के लिए प्रेरित होता है।^३ पूरा कला वास्तविकता के सौंदर्य को उत्पन्न करती है और इससे नैतिक दृष्टि से मनुष्य समुन्नत होता है।

इसी सिद्धान्त से प्रेरित होकर रस्किन यह मानने के लिए बाध्य हुआ कि उच्चाशय वाला नैतिक व्यक्ति ही उच्च कोटि का कला का निष्पादन करने में समर्थ

१—स्काट-जेम्स, द मेकिंग आफ लिटरचर, पृ० २८-८५

२—यही, पृ० २८५

३—यही

तो सकता है, कोई सर्वोच्च स्वार्थी ध्येयित ऐसा नहीं कर सकता, और साथ ही मात्र कुशलता या विशेष प्रतिभा के बल पर कोई महान् कलाकार नहीं बन सकता। उसी के शब्दों में, 'उसका उद्देश्य यही सिद्ध करना है कि कला की सर्वोच्च शक्ति किसा प्रार्थामिक व्यक्ति द्वारा उपलब्ध नहीं की जा सकती, तथा ईश्वरीय वस्तुओं को व्याख्या करनेवाला कला की उपेक्षा ही इसाई समार में दुष्परिणामों का कारण हुई है।'^१ रस्किन का विचार था कि उनीसवीं शताब्दी के इंग्लैण्ड को कला का उपदेश देना व्यर्थ है, क्योंकि जहाँ तक मय न वय का प्रश्न था वह निश्चित भीति-कला में बूझा हुआ था, जब कि विशाल जनसमुदाय दुस्त-दारिद्र्य की चक्की में पिस रहा था। ऐसी हासत में कला का पुनरुत्थान करने के लिये समस्त सामाजिक व्यवस्था के शुद्धीकरण—'सम्पूर्ण हृदयपरिवर्तन' की आवश्यकता थी। भ्रष्ट एवं कलाप्रेमी की हेसियत से रस्किन इस निष्कर्ष पर पहुँचा कि समाजसेवा के क्षेत्र में रहकर ही वह सर्वोत्तम कार्य कर सकता है।^२

कला और नैतिकता मबधी रस्किन के विचारों की तुलना प्लेटो से की जा सकती है। दोनों ने ही नातिवाद का समर्थन किया है, फिर भी दोनों दो विभिन्न निष्कर्षों पर पहुँचते हैं। प्लेटो ने समय कलाओं को उपदेशप्रद और भ्रान्तदायक दोनों ही स्वीकार किया जाता था। प्लेटो ने इस मायता का विरोध किया। कलाओं का उसने नैतिकता से विरोध प्रदर्शित कर उन्हें अपने राज्य से बहिष्कृत कर दिया। किन्तु रस्किन ने नैतिकता के साथ उनका सम्बन्ध स्थापित कर उनका स्वागत किया। एक ने उनकी इसलिये गहणा की कि वे इद्रियों में भ्रांति की जनक हैं और दूसरे ने उनका प्रशंसा की क्योंकि वे मनुष्य की कल्पना से ईश्वरीय बुद्धि से उत्पन्न हुई हैं।

कहने की आवश्यकता नहीं कि रस्किन का कला सम्बन्धी यह दृष्टिकोण तत्कालीन समीक्षकों को प्रतिवादी और सकीण लगा। उनके अनुसार, यहाँ नैतिक उपदेश को कला की कसौटी मान कर कला के मूल्यांकन को अत्यन्त सरल बना दिया गया है। रस्किन के उक्त कथन के विपरीत आस्कर वाल्ड ने लिखा "सु दर वस्तुएँ केवल वही हैं जिनका हमने कोई सम्बन्ध नहीं। जब तक कोई वस्तु हमारे लिए उपयोगी या आवश्यक है यह हमें सुख या दुःख के रूप में प्रभावित करती है, अथवा हमारी सद्गुणों को दृढतापूर्वक जगाती है, अथवा जिस वातावरण में हम रहते हैं, उसका कोई महत्त्वपूर्ण अंग है तो इसे कला के क्षेत्र से बाहर समझना चाहिए।"^३

१—मॉडर्न पेंटस, खण्ड ३, भाग १ अध्याय १५, क्वॉट-जेम्स, वही, पृ० २८७

२—हडसन अप्रेमी साहित्य का इतिहास (हिंदी अनुवाद) पृ० २६०

३—क्वॉट जेम्स वही, पृ० २८४

४—कम्प्लीट वर्क्स ऑफ आस्कर वाल्ड, इएटएस, द बिके ऑफ साइग, पृ० १६ सम्पादक, रॉबर्ट रास, वास्टन।

रस्किन ने प्रकृतवाद और प्रतीकवाद दोनों को मिला दिया है। उससे अनुसार, प्रकृति ईश्वर का वाय है तथा कलाकार का वाय है इस संदेश को प्रसारित करना। कलाकार को एवाग्र मन से प्रकृति के समाप पट्टचना चाहिए जिससे कि वह उसके अंतरतम में प्रवेश करके श्रेष्ठतम रूप से उससे भय को हृदयगम कर सके। मनुष्य और प्रकृति दोनों को ही उसने ईश्वर का सृष्टि माना है। प्रकृति उससे प्रतीकवादी भाषा में सभाषण करती है तथा कलाकार इसकी व्याख्या करता है। चित्रकारी और कविता में अंतर न मानते हुए चित्रकार और कवि दोनों को ही उसने भसीम का व्याख्याता कहा है।^१

निष्कर्ष

यथायवादी विचारधारा स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति का ही एक भिन्न रूप था। जैसे-जैसे वैज्ञानिक चिन्तन बढ़ा तथा भौतिकवाद प्रवृत्ति में उन्नति हुई, भावावेश-पूर्ण कल्पना का स्थान सामाजिक मास्कृतिक एवं नतिक मूल्यों को महत्व देनेवाली यथायवादी प्रवृत्ति ने ग्रहण किया। उपरास, कहानी और नाटक साहित्य में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से दृष्टिगोचर हुई। बेसिस्का की विचार प्रणाली से उसी समीक्षाशास्त्र का आरम्भ हुआ। शुद्ध कला का अस्तित्व स्वीकार न कर कला को यहाँ वास्तविकता पर आधारित बनाया गया। बेसिस्का ने भाववादी सौन्दर्य-सिद्धांतों के स्थान पर यथायवादी सौन्दर्य सिद्धांत को प्रतिष्ठित किया। जो जीवन का अभिव्यक्त करे, उसी को उसने सुंदर माना। मार्क्सवाद में यथायवादी प्रवृत्ति का सुव्यवस्थित अध्ययन प्रस्तुत किया गया। समाजवादी यथायवाद को प्रमुख मानकर यहाँ साहित्य और जीवन का घनिष्ठ संबंध स्वीकार किया गया। आर्नेल्ड ने साहित्य को जीवन की आलोचना मानकर सस्कृति और सभ्यता को आलोचना के लिये आवश्यक बनाया। तास्सताय ने समग्र रूप से कला का निरूपण किया। कला को मानव का माधन न मान उसने कला को मानव मानव के बीच संपर्क का साधन बना। उसने ललित कला का उच्चवर्गीय कला नाम से उल्लिखित कर सौन्दर्यवादी कला व दुष्परिणामों पर प्रकाश डाला। रस्किन ने कला की सभ्यता की रक्षा के लिये आवश्यक बनाया। घोषणा की गई कि कोई उच्चाशय वाला व्यक्ति ही उच्च कला की कला का निर्माण कर सकता है। इस प्रकार यथायवादी विचारधारा का हर दृष्टिकोण से अध्ययन किया गया। निश्चय ही यह विचार धारा ने पारचात्य समीक्षा का भाग बढ़ान में समर्थ हो सके।

(ड) कलावादी सिद्धांत

[उन्नीसवीं-वीसवीं शताब्दी]

जेम्स हिल्लर (१८३४-१९०३)

एडगर एलेन पो (१८०९-१८४९)

चार्ल्स पेटर (१८३९-१८९४)

ऑस्कर वाइल्ड (१८५६-१९००)

ए सी ब्रेचरो (१८५१-१९३५)

वेनेदेतो मोचे (१८६६-१९५२)

कलावादी सिद्धान्त

सन् १८६६ के आसपास फ्रांस में एक ऐसी विचारधारा का आविर्भाव हुआ जिसका सम्बन्ध 'कला के लिए कला' के सिद्धान्त से माना जाता है। पुनरुत्थान-युगीन क्लासिकल सिद्धान्त के अनुसार, शिक्षा देने की अपेक्षा भानन्द प्रदान करना अधिक महत्वपूर्ण माना जाता था। फलस्वरूप १८ वीं शताब्दी में, क्लासिकल उपदेशात्मक काव्य सिद्धान्त के स्थान पर सौंदर्य सिद्धान्त का आविर्भाव हुआ। क्रमशः सौंदर्य का कोई बाह्य अस्तित्व नहीं, काएंट की इस भावना को बल मिला जिससे 'कला, कला के लिए सिद्धान्त को प्रतिष्ठा प्राप्त हुई।^१

जेम्स ह्विस्लर (१८२४-१९०३)

कलावादी सिद्धान्त के पुरस्कर्ताओं में जेम्स एवाट मैकनील ह्विस्लर का नाम सबसे प्रमुख है। वह एक अमरीकी चित्रकार था जिसने अपनी माँ का चित्र बनाया था। इस चित्र का नाम था 'भूरे और काले की व्यवस्था' (अर्रेंजमेण्ट इन ग्रे एण्ड ब्लैक)। अपने अन्य चित्रों के जो उसने इसी प्रकार के गूढ़ और व्यञ्जनात्मक नाम रखे थे। उसका कहना था कि प्रकृति को हम भुविक्त से ही सही कह सकते हैं, वस्तुतः सही हम होते हैं। इसलिये प्रकृति को जैसे के तैसे रूप में हम नहीं देख सकते। सन् १८७० के आसपास इंग्लैंड में 'कला के लिए कला' के सिद्धान्त को लेकर एक महत्वपूर्ण वाद विवाद चला जब कि ह्विस्लर ने कला में नैतिक पक्ष के सम्यक् रस्किन पर मुकदमा चलाया। इंग्लैंड की चित्रों की प्रदर्शनी में ह्विस्लर के 'ग्रेट बैटरसो ब्रिज' नामक एक चित्र का प्रदर्शन किया गया जिसमें वातावरण पर जोर दिया गया था। इस चित्र की कीमत २०० गिनी थी। रस्किन ने चित्र की कड़ी आलोचना की। मामला अदालत में पहुँचा। एक जूरी ने चित्र की निंदा की, दो ने उसकी प्रशंसा। जब ने ह्विस्लर से चित्र के संबंध में प्रश्न किया। उत्तर में उसने कहा कि वह उसे विलकुल ओ नहीं समझा सकता। ह्विस्लर हार

१—'द आर्ट फॉर आर्ट'-यह फ्रेंच के ला' र पुर ला' र (L art pour l art) का ही अनुवाद है।

२—फ्रेंच लेखक बेजामिन कॉन्स्टेंट ने अपनी पत्रिका में, १८०५ में एक लेख प्रकाशित किया था जिसमें बताया गया है कि किस प्रकार चाइमार-येना वाद-विवाद में से काएंट के सिद्धान्त से कलावादी सिद्धान्त का विकास हुआ। वह

गया। इस अवसर पर उसने कहा, “जब आलोचना हानिकारक होता है, केवल तभी मैं उसका विरोध नहीं करता, बल्कि जब वह भ्रम होती है तब भी मैं उसका विरोध करता हूँ। मेरे मत से केवल कलाकार ही एक समय आलोचक हो सकता है।” मतलब यह कि हिल्स्टर ने रस्किन का नैतिक मान्यता का तिरस्कार करके कला को स्वतंत्र और स्वतः पूर्ण घोषित किया।

‘हिल्स्टर ने लिखा है, ‘कला स्वायत्त अवधि पूरता में ही सलग्न है—शिक्षा देने की इसमें इच्छा नहीं है—समस्त दशाओं और समस्त काल में इसका प्रयत्न सुंदरता की खोज में ही लगा रहता है।’”

कला के सम्बन्ध में समीक्षाशास्त्र के प्रारम्भ काल में ही विविध विचार व्यक्त किये जाते रहे हैं। हम देख चुके हैं कि प्लेटो ने कला को प्रकृति का अनुकरण स्वीकार किया। १९ वीं शताब्दी में कला को उपदेशात्मक माना गया। आर्नोल्ड ने कला को ‘जीवन की आलोचना’ कहा, यशर्त कि आलोचना अपने लक्ष्य के प्रति बफादार हो। कलावादी हिल्स्टर ने इसके विपरीत अपना मत प्रतिपादित करते हुए लिखा, “प्रकृति हमेशा सही ही होती है, यह कथन कला का दृष्टि से इसा तरह असत्य है जैसे इसे सावभौमिक दृष्टि से स्वयंसिद्ध मान लिया जाय। प्रकृति बहुत ही कम सही होती है, यहाँ तक कि यह भी कह सकते हैं कि वह प्रायः गलत होती है। दूसरे शब्दों में, किसी चित्र के उपयुक्त सामग्री की पूरता पदा करनेवाली वस्तुओं का रूप प्रकृति में बहुत कम देखने में आता है।”

लिखता है, “हिल्स्टर की बुद्धि कला में तेज है, लेकिन वह लगभग सम्पूर्णतया कवि ही है। मैं शीलिंग के शिष्य रॉबिन्सन के साथ उससे मिला। क्राण्ट के सौंदर्यशास्त्र पर उसके कुछ बहुत भ्रान्तवी विचार हैं। उद्देश्यहीन ‘ला’ र पूर ला, र’ हर हालत में कला को भ्रष्ट करता है। किंतु इससे कला उस उद्देश्य को प्राप्त होती है जो उद्देश्य इसमें नहीं होता। विलियम विमसट यही, पृ० ४७७। उस समय कार्ल के विचारों को लेकर ‘जर्मन सौंदर्यवाद, कार्ल का सौंदर्यवाद, ‘स्वातंत्र्य’, निस्पृहता’, ‘गुद कला’, ‘गुद सौंदर्य’, ‘रूप’ और ‘प्रतिभा’ शब्द प्रचलित हो गये थे, और इनके साथ ही ‘कला के लिए कला’ शब्द का प्रचार भी हो चला था। सर्वप्रथम पत्रकारिता की भिन्नता में यह शब्द १८३३ में एक पत्रिका में छपा। यही।

१—द जेंटल ग्राट आफ मेकिंग ऐनीमोज पृ० ६, न्यूयार्क, १८६०

२—यही, पृ० १३९

३—यही, पृ० १४३

एडगर एलेन पो (१८०९-१८४९)

पो एक सुप्रसिद्ध अमरीकी कथाकार और कवि हो गया है, जिसे टी० एस० हेलियट ने प्रथम कोटि का समीक्षक माना है। आगे चलकर अपनी 'फिलासाफी ऑफ कम्पोजीशन' (रचना का दशन—१८४६), तथा उसकी मृत्यु के बाद १८५० में प्रकाशित 'द पोएटिक प्रिंसिपल' (काव्यात्मक सिद्धान्त) नामक रचनाओं में उसने कला सम्बन्धी विचार व्यक्त किये हैं। उसके विचारों पर काएंट के सौंदर्य सम्बन्धी सिद्धान्तों का प्रभाव स्पष्ट है।

आलोचक का महत्त्वपूर्ण स्थान

पो ने 'द पोएटिक प्रिंसिपल' में बोकेलिनी की एक पौराणिक कथा उद्धृत की है। जोलियस ने एक बार सूर्य देवता अपोलो के समक्ष किसी छुट्टर पुस्तक की अत्यन्त कटु आलोचना प्रस्तुत की। उसे सुनकर अपोलो ने पुस्तक की विशेषताओं के सम्बन्ध में जिज्ञासा व्यक्त की। लेकिन जोलियस ने उत्तर दिया कि उसने तो केवल उसकी त्रुटियाँ ही देखी हैं। यह सुनकर अपोलो ने उसे भूसा मिले हुए गेहूँ की एक बोरी उठाकर दे दी और कहा कि इसमें से जो भूसा निकले, वही तुम्हारा पुरस्कार है।

पो का कथन है कि अपोलो ने यह ठीक नहीं किया, क्योंकि आलोचक की सोमाएँ हैं, फिर भी उसे गलत नहीं समझा जाना चाहिए। वह लिखता है, "स्वय-सिद्ध सत्य के आलोक में ही काव्य की उत्कृष्टता माय की जानी चाहिए, जिससे कि स्वयं अभिव्यक्त होने के लिए उसे भलीभाँति उपयुक्त बनाया जा सके।" तथा "यदि इसके प्रदर्शन करने की आवश्यकता हो तो यह उत्कृष्टता नहीं रहती। और इस प्रकार विशेष रूप से किसी कलाकृति के गुणों को सत्य करने के लिए, यह स्वीकार करना होगा कि वे बिस्कुल भी उसके गुण नहीं हैं।"

सुरभि द्वारा सौंदर्य के प्रति आकर्षण

पो ने मानसिक जगत को तीन भागों में विभक्त किया है—शुद्ध ज्ञान-शक्ति, सुरभि और नैतिक भावना। "ज्ञान शक्ति का सम्बन्ध सत्य से, सुरभि का सुन्दरता से और नैतिक भावना का सम्बन्ध कृतव्य से माना गया है। विवेक-बुद्धि हमें कृतव्य की ओर, बुद्धि उपयोगिता की ओर तथा सुरभि हमें सौंदर्य की ओर आकृष्ट करती

है। सुरुचि प्रवणुणो के विरुद्ध सघर्ष करती है, इस भाधार पर कि वह उपयुक्त, योग्य और सुसंगत—जिसे सुंदरता कहते हैं—के समक्ष विरूपता, वषम्य और विरोध को लिये हुए है।^१

सौंदर्य के चिन्तन से आत्मा का उन्नयन

“सौंदर्य के लयात्मक सृजन” को पो ने कविता कहा है जिसका मुख्य निर्णायक सुरुचि को बताया गया है। सुरुचि का कृतव्य और सत्य किं साथ कोई विशेष सम्बन्ध नहीं है। पो लिखता है, ‘जो ध्यान द एकदम सत्य त शुद्ध, समुन्नत और उभट है, वह मेरे मतानुसार सौंदर्य के चिन्तन से प्राप्त होता है। सौंदर्य के इस चिन्तन से केवल हमें ही आत्मा का ध्यान-दायक उन्नयन अथवा उदात्तता प्राप्त करना संभव है जिसे हम काव्यात्मक भावावेश कहते हैं और जिसे भासानी से बुद्धि को परितोष देनेवाले सत्य से तथा मन को उत्तेजना देनेवाले भावावेश से पथक किया जा सकता है।’^२ ‘कविता उदात्त अवस्था में आत्मा को प्रज्ञात करती है। हृदय से उसका कुछ भी संबंध नहीं’। इसलिये ‘कविता को भावप्रवण और शृंगारिक न मानकर, आध्यात्मिक ही माना गया है।’^३ इस प्रकार पो ने सौंदर्य में उदात्त को समाविष्ट कर उसे काव्य का क्षेत्र स्वीकार किया है। ‘द फिलॉसोफी ऑफ कम्पाजीशन’ में उसने कहा है ‘सी दय वाह जिस प्रकार का हो, अपने उच्चतम विकास में वह अटल रूप में संवेदनशील आत्मा को हला देने के लिये उत्तेजित करता है’, तथा किसी सुंदर महिला की मधुर निविवाद रूप से दुनिया में सबसे अधिक काव्य का विषय है।’^४

कवि को शिव अथवा सत्य से प्रयोजन नहीं उसका मुख्य कार्य है सौंदर्य की प्राप्ति, क्योंकि इस जगत् में जो सुंदरता है वह इसी सौंदर्य का प्रतिबिम्ब है। इसलिए जब हम सौंदर्य के सम्बन्ध में कुछ कहते हैं तो इससे हम किसी गुण की ओर लक्ष्य नहीं करते, काव्य की ओर ही लक्ष्य करते हैं और यह काव्य है आत्मा का तीव्र और शुद्ध उन्नयन, जिसका हम सौंदर्य के चिन्तन के परिणामस्वरूप अनुभव करते हैं।

काव्य और संगीत का निकट सम्बन्ध

काव्यात्मक भावावेश चित्रकला, शिल्पकला, स्थापत्यकला और विशेषतया नृत्य और संगीतकला के विविध रूपों में विकसित होता है। छंद, लय और तुक की विविधता के कारण पो ने संगीत को अत्यन्त आवश्यक बताया है। वह लिखता है,

१—यही, पृ० ४७६

२—यही, पृ० ४८०

३—रने वंसे, ए हिस्ट्री ऑफ मॉडर्न लिटिरेचर ३, पृ० १२४

४—यही, पृ० १२७

“संगीत मे आत्मा अत्यन्त निकटतापूर्वक उस महान् लक्ष्य का संपादन करती है, जिसके लिए यह काव्यात्मक भावावेश मे अनुप्राणित होकर, सघन करती है और तब उसे अलौकिक सौंदर्य की प्राप्ति होती है।”^१ पो की भाव्यता है कि एक लघु कविता मे ऐसी ही तीव्रता होनी चाहिए जैसी कि स्वप्न में होती है और माय ही इसके तत्त्वों में इतनी कम ‘निष्क्रिय’ सामग्री रहनी चाहिए जितनी संगीतरचना के स्वरों में होती है। इस प्रकार कविता में एक विशिष्ट शुद्धता की मांग के लिए उसने स्वप्न और संगीत का उपयोग करना चाहा है। पो की इस भाव्यता का प्रभाव चार्ल्स बोदलेयर आदि प्राप्त के प्रतीकवादी लेखकों पर स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर होता है। स्वप्न तथा संगीत के साथ कविता की यह तुलना प्रतीकवादियों की विचारधारा मे आदि से अन्त तक दृष्टिगोचर होती है। साहित्य मे प्रकृतिवाद तथा रूपगन रुढ़ियों के विरुद्ध इन लोगो ने अपने शुद्ध गीतिकाव्य में तीव्रता लाने के लिए प्रतीकों के माध्यम से भावाभिव्यक्ति पर जोर दिया है।^२

‘कविता केवल कविता के लिए’

एडगर एलेन पो ने उपदेशात्मक काव्य को साहित्य को घट्ट करनेवाला काव्य का शत्रु बताते हुए लिखा है, ‘स्पष्ट और अस्पष्ट रूप से तथा प्रत्यक्ष और परोक्ष रूप से कहा जाता है कि छमस्त काव्य का अन्तिम लक्ष्य सत्य है। कहते हैं कि प्रत्येक कविता से नतिकला की शिक्षा प्राप्त होनी चाहिए और इस नैतिक शिक्षा से ही किसी कृति मे काव्यात्मक गुण का निष्पन्न किया जा सकता है। विशेषकर हम छमरीकिया ने इस सुंदर विचार की प्रोत्साहन दिया है, और जासकर, हम बोस्टन के निवासियों ने इसका पूणतया विकास किया है। हमने यह बात अपने गले उतार

१—द पौएटिक प्रिंसिपल, वही। फ्रांस्कर वाइल्ड मे भी संगीत को सम्पूर्ण प्रकार की कला माना है, क्योंकि यह अपने धरम रहस्य को कभी अभिव्यक्त नहीं करता। इण्टरशंस, द क्रिटिक ऐज आर्टिस्ट, प० १५२-५३। वाल्टर पेटरने भी संगीत को समस्त कला का आदर्श माना है क्योंकि इसमें रूपविधान और विषयसामग्री तथा विषय और अभिव्यक्ति में भेद करना असम्भव है, अमेरिशिएंस, स्टाइल पृ० ३७।

२—विलियम विमसेट, वही, पृ० ५८६। २ जुलाई, १८४४ के जे० बार० लोवेल को लिखे हुए अपने पत्र में पो लिखता है, “संगीत और कुछ कवताओं विशेषकर एमोसेन एब कोटस, श्लो, कॉन्सर्जन (कभी-कभी) तथा समान विचार और अभिव्यक्तिवाले कतिपय अन्य कवियों की—द्वारा मैं यभीर रूप से उत्तेजित हो जाता हूँ और इन्हें मैं एकमात्र कवि समझता हूँ। रने बले वही, पृ० १५७ पर से।

ती है कि केवल कविता के लिए कविता लिखना और इसे अपना उद्देश्य स्वीकार करने का तात्पर्य होगा कि हम मूल रूप से सच्चे काव्य की प्रतिष्ठा और सदामता को हृदयंगम करने में भक्ष्य हैं। लेकिन एक साधारण तथ्य यह है कि यदि हम अपनी आत्मा के अंदर झाँक कर देखें तो हमें तुरंत पता चलेगा कि इस आकाश मण्डल के नीचे कोई भी कवि इस कविता को अपेक्षा—जो केवल कविता के सिवाय और कुछ नहीं है, तथा केवल कविता के लिए ही लिखी गयी है—अधिक पूणतया सम्मानित और अधिक सर्वोपरि उदात्त नहीं है।^१

थोर बिग्टस पो का उग्र आलोचक था। उसने लिखा है, “पो हम से समस्त विषयवस्तु को छीन लेता है, और वह परंपरानुसार कविता को जो संपूर्ण बुद्धि-जन्य प्रक्रिया माना गया है उसमें वचित कर, एक नगण्य वशा में ला पटकता है।”^२

१—थ पोएटिक प्रिंसिपल्स, पृ० ४७९

२—इन डिफेन्स ऑफ रोज़न पृ० २४१

वाल्टर पेटर (१८३६-६४)

‘कला के लिए कला’ का सैद्धांतिक निरूपण करनेवालों में पेटर का स्थान सबसे अग्रगण्य है। उसका मानना है कि ‘समस्त कला उद्देश्यहीन’ होती है, इसलिए वह नैतिकता के विचारों और आचार-व्यवहार के प्रतिमानों से मुक्त रहती है। महान् कवियों का काव्य “न उपदेश देना है, न नियमों को लागू करना और न उच्च उद्देश्यों के लिये उद्दीपित करना ही, किन्तु उनका काव्य है कुछ समय के लिये केवल जीवन की मशीन से विचारों को हटा कर, उचित मनोवेग पूर्वक उन्हें मनुष्य के अस्तित्व संबंधी उन महान् घटनाओं के दृश्यों पर स्थिर करना जो किसी भी मशीन से प्रभावित नहीं होते।’ रस्किन ने कला को नैतिकता का सेवक स्वीकार किया था, लेकिन पेटर ने कला को स्वामी का पद दिया है अतएव उसके अनुसार सर्वोच्च नैतिकता को कलाकार के अधीन रहना पड़ता है।^१ पेटर की विचारधारा का केंद्र बिंदु सौंदर्य था, और कहना न होगा कि जब उसे सौंदर्यवादी या दोलन का नेता मान लिया गया तो उसे खुद को बड़ा आश्चर्य हुआ।

नैतिकता के सम्बन्ध में अस्पष्टता

कहा जा चुका है कि कला के लिए कला’ पर आधारित सौंदर्यवाद का सिद्धान्त क्रमशः विकसित हुआ। पाश्चात्य समीक्षकों ने कीट्स, टैनीसन और रोसेटी की काव्यप्रवृत्तियों पर दृष्टिपात करते हुए महान् स्वच्छ दत्तावादी कवियों की समीक्षा की। कविता जीवन की समीक्षा है यह सिद्धांत उत्तरकालीन स्वच्छ दत्तावादी परम्परा का ही परिणाम था। नैतिकता के सम्बन्ध में अर्नोल्ड के समय में जो अनिश्चितता फली हुई थी, उसका और लक्ष्य करते हुए उसने लिखा है, ‘नैतिकता का प्रायः सकुचित और गलत अर्थ में व्यवहार किया जाता है। प्रायः नैतिक नियम प्राचीन कालों और विश्वासों के माध्यम से चिपके होते हैं—ऐसे विश्वास जिसमें उपादेय शक्ति समाप्त हो चुकी है। प्रायः नैतिकता की व्याख्या आदंबरूरी और ढांगी घमनेता करते हैं और ये व्याख्याएँ उबा देनेवाली होती हैं। कभी हम नैतिकता के विरुद्ध विद्रोह करनेवाली कविता को और भी आकृष्ट होते हैं—ऐसी कविता जिसमें उमर खयाम के शब्दों में “जो समय हमने मंदिर मस्जिद में खराब किया है उसकी सतिपूर्ति मंदिरान्त में जाकर पूरी करो”, को आदर्श वाक्य माना जाता है। अथवा हम ऐसी कविता को और आकृष्ट होते हैं जो नैतिकता को और से उदासीन है—ऐसी कविता जिसमें विषयवस्तु का प्रतिपादन चाहे जिस तरह का हो, लेकिन जहाँ

रूपधिया की ओर ध्याना दिया जाता है और यह रूपविषयी उत्पद्य होता है। दोनों ही बातों में हम चोना ला जाते हैं और इन दोनों का इतान है कि 'जीवन' जस महात् ओर अर्धम शब्द पर हमारा ध्यान केंद्रित हो और हम इनके अर्थ को समझें।^१

सौंदर्यवाद में भावावेश की सीमा

सौंदर्यवाद के सिद्धान्त का विकास इन्हीं परिस्थितियों में हुआ। ध्याने की मान है कि इस सिद्धान्त को शुद्ध अर्थगत और न ही स्वाभाविक न कर हममें भावावेश के कारण सीमा इष्टियागुप्ति की सत्ता स्वीकार का गया। पेटर के अनुसार, आर्नोल्ड का यह कथा ठीक है कि 'जो वस्तु वास्तव में जैसी है, उसे जैसी रूप में देखना चाहिये', लेकिन 'आलोचना का पहला कदम है अपने मन पर वास्तव में जैसा प्रभाव पड़ा है, उसे समझना उसमें अंतर करना और स्पष्ट रूप से उक्त अनुभव करना।'^२ 'स्टडीज इन द हिस्ट्री ऑफ द रेनेसां (पुस्तकान के इतिहास का अध्ययन) के निष्पन्न स्वरूप में लिखे गए अंतिम अध्याय में^३ एक दशन और सत्यता का आभास दिया गया है जो मानव मन में एक सीमा और उत्साहपूर्ण निरीक्षण को उद्बुद्ध करता है। पेटर न लिखा है, उन समय प्रति दाए हाथ में या मुख पर कोई रूप सम्पूर्ण हो उठता है, पहाड़ियों पर या समुद्र में कोई ध्वनि अथ ध्वनियों की अपेक्षा उत्पद्यतर होती है, कोई भावावेश अन्तर्दृष्टि अथवा बौद्धिक उत्तेजना अप्रतिहत रूप से यथाथ और आकषक प्रतीत होती है—

१—एसेज इन क्रिटिसिज्म सेकंड सीरीज् पृ० १४४ सदन, १८८८, विलियम विमसेट, लिटरेरी क्रिटिसिज्म पृ० ४८४ ८५ पर से।

२—स्टडीज इन द हिस्ट्री ऑफ द रेनेसां, भूमिका, पृ० ८, ९ में देखें, वही ४, पृ० ३८३ पर से

३—सबप्रथम यह पुस्तक १८७३ में प्रकाशित हुई थी। इसका दूसरा संस्करण द रेनेसां स्टडीज इन आर्ट ऐण्ड पोएट्री १८७७ में प्रकाशित हुआ। १८८८ में प्रकाशित होनेवाले इसके तीसरे संस्करण में पेटर ने निम्नलिखित टिप्पणी जोड़ दी थी— 'यह सक्षिप्त निष्कर्ष' दूसरे संस्करण में इसलिए नहीं सम्मिलित किया गया था कि कहे अक्षिप्त सुखवाद (अतएव ह्योनिज्म) समझ लेने के कारण इससे नवयुवकों के मन में भ्रान्ति न पैदा हो जाये। पुन मिलाकर मैंने उसे यहाँ पुन प्रकाशित करना खेद्य समझा है । माक शोरर, क्रिटिसिज्म, पृ० ४८७ पर से। पेटर ने "साथी पोथी मौज करो, क्योंकि कल मर जाना है"—इसे सुखवाद न कह कर "जो यहा सामने मौजद है उसमें पूर्णता प्राप्त करने को" सुखवाद माना है।

केवल उसी क्षण के लिए। "इस अनुभव का फल नहीं है, बल्कि स्वयं अनुभव ही ध्येय है।" रग बिरंगे नाट्य जीवन के वित्तिय स्पन्दन ही हमें प्राप्त होते हैं। लेकिन हममें से कितने ऐसे हैं जो अपनी सूक्ष्म इन्द्रियो द्वारा उन स्पन्दनों में वह सब देखते हैं जिसे देखने की जरूरत है? हम एक बिंदु से दूसरे बिंदु को, अत्यन्त स्वरित गति के साथ पार कर, हमेशा उस केंद्रबिंदु पर कैसे पहुंचें जहाँ अधिकाधिक प्राणभूत शक्तियाँ अपनी शुद्धतम ऊजस्विता में एकत्र हा? १२

भावावेश के भ्रान्दातिरेक की इस ज्वाला को 'रत्न के समान कठोर' बताते हुए जीवन की सफलता के लिए इसे आवश्यक माना गया है। १ हमारी असफलता का कारण हमारी भ्रादतें हैं—उदाहरण के लिए, भाँखों के सुरदरेपन के कारण हम दो भ्रादमी एक जैस दिलाई पड़ते हैं। लेकिन फिर भी "हम किसी क्षण में किमी अद्भुत रंग, कुतूहलपूर्ण गद्य अथवा किसी कलाकार की कृति की देखकर इन्द्रियरोजक भावावेश की पकड़ में आ जाते हैं।" ४ मतलब यह है कि "इस वृहत् भावावेश के

१—इस पर टीका करते हुए एफ० एल० लूकस ने व्यंग्य पूर्ण शली में लिखा है सौंदर्यानुभूति की यह सही परिभाषा हो सकती है लेकिन इससे 'अनुभव का फल' कैसे नष्ट हो जाता है? हम केवल पुष्प ही पाकर नहीं रह सकते। यह लिखते हुए पेटर को शायद किस्तिना रोसेटी की निम्नलिखित बुलंद पक्तियाँ याद आ गई हों—

मैंने अपने सेव के वृक्ष से गुलाबा सेव तोड़े
और उनसे मैं उस तमाम शाम अपने केशों को सजाती रही
फिर जब मैं फलों का मौसम आने पर देखने गई
तो मुझे वहाँ एक भी सेव न मिला।

(आई० प्लवड पि क एप्पलम फ्रीम माइन एप्पल ट्री
एण्ड वोव दैम आल दैट इवनिंग इन आई हेयर,
दन इन ब्लू सीजन ह्वन आई वैण्ट टू सी
आई फाउण्ड नो एप्पलस देयर)

—सिटरेशर एण्ड साइकोलोजी पृ० २५८

२—द पोएटिक प्रिंसिपल, पृ० ४८८

३—रने यसे का कथन है कि आजकल बहुत कम लोग ऐसे मिलेंगे जो रत्न के समान कठोर ज्वाला से जागृतमान हो, और जो कोई मोटे बहुत होंगे भी वे प्रायः निश्चय से ही कम उम्र के नवयुवक होंगे। ए हिस्ट्री ऑफ माइंड फिटिसिज्म ४, पृ० ३८२

४—द पोएटिक प्रिंसिपल, पृ० ४८८।

बारण ही जीवन की स्वरित भावना स्वविशेष तथा प्रेम की वेला, और उरगाहूण क्रिया के विविध रूप, भले ही उनमें निस्पृहा का भाव हो प्रथम नहीं, प्राप्त होते हैं, जो हममें से अधिकांश के पास स्वाभाविक रूप में पहुँचते हैं। वेबल एक ही बात है कि हमें इसका निश्चय हो कि वह भावावेश है तथा वह स्वरित और बहुसूत्री भेतना का फल प्रदान करता है। इस विवेक में बाम्पात्मक भावावेश शीघ्र की आकांक्षा और बसा के लिए बसा के प्रति प्रेम सबसे अधिक माना में विद्यमान है। क्योंकि जब बसा तुम्हारे पास आती है तो वह स्पष्टतया यहाँ उद्घाप करता: आनी है कि जो दाएँ गुजरते हैं उन दाएँ की ओर—और वेबल उ ही दाएँ के लिए—के प्रतिरिक्त और कुछ यह प्रदान नहीं करती।' १

रूपविधान का महत्त्व

सौंदर्यवाद का दूसरा महत्वपूर्ण सिद्धांत है रूपविधान। सौंदर्यवादियों के मत में भावावेश की अभिव्यक्ति के लिए रचनातंत्र की मुख्य माना गया है। १९ वीं शताब्दी में इसी के माध्यम से कविता तथा संगीत और दृश्य-कलाओं में साहित्यिक और लाक्षणिक सम्बंध स्थापित किया गया। यही विचारधारा आगे चलकर फ्रांस के प्रतीकवादियों को आचारगिता बनी। रूपविधान के सम्बन्ध में कहा गया कि जैसे सोने या चाँदी की तह पर चमकदार मुलामा चढ़ाने से प्रथम कीमती पत्थरों पर नक्काश का काम कर देने से वस्तु की कीमत बढ़ जाती है, वही वान भावावेश की अभिव्यक्ति के लिए भाषा के सम्बन्ध में समझनी चाहिए।

भाषा का गंभीर अभ्ययन करना चाहिए जिससे कि बहुमूल्य धातु की भाँति, प्रत्येक वाक्यांश और शब्द की शक्ति का ठीक ठीक भ्रुकन हो सके।^२

पेटर ने कविता को ठोस, उत्कट, प्रकृतिम और वैयक्तिक मानकर उसमें विषय वस्तु और रूपविधान का ऐक्य स्वीकार किया है। उसने "उसी बिंदु को समस्त कला का आदेश कहा है जहाँ रूपविधान को विषयवस्तु से पुनर्क करना असंभव हो जाता है।"^३

आत्मभावना की अभिव्यजना

पेटर ने अपनी 'अप्रैसिएशंस (मूल्यांकन—१८८६) रचना के साथ संयुक्त

१—वही, पृ० ४८६। आँस्कर वाइल्ड ने भी कहा है, "भावावेश के लिए भावावेश कला का उद्देश्य है तथा क्रिया के लिए भावावेश जीवन का उद्देश्य है"।

इण्टेंशंस, द क्रिटिक ऐज ऑर्टिस्ट, पृ० १७५

२—विलियम विमसेट, लिटरेरी क्रिटिसिज्म पृ० ४८६

३—अप्रैसिएशंस स्टाइल, पृ० ३७ ३८, रेने बले, ए हिस्ट्री ऑफ़ मॉडर्न क्रिटि-सिज्म ४, पृ० ३६१ पर से

‘स्टाइल’ (शैली) नामक निबन्ध में आलोचना के सिद्धांतों का प्रतिपादन करते हुए कला के सम्बन्ध में अपने महत्त्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं। यहाँ किसी कृति में वास्तविकता को सत्य की कसौटी न मानकर उसके प्रति कलाकार की भावना की अभिव्यक्ति को मुख्य माना गया है। वास्तविकता के प्रति कलाकार का यही बोध स्वयं उसके लिए “अधिक सामान्य, अधिक रुचिकर और अधिक सुंदर” होता है। खलित कला और जोरी उपयोगी कला में यही अंतर है। “साहित्यिक कला, जो ग्रन्थ समस्त कलाओं की भांति, किसी तथ्य—रूप, रंग अथवा कोई घटना—की अनुकृति या पुनरावृत्ति होती है, उस तथ्य का प्रतिनिधित्व करती है जो अभिव्यक्ति इच्छा और सकल्पशक्ति में, किसी विशिष्ट व्यक्ति की आत्मा से सम्बद्ध है।” कोई साहित्यिक कला इसलिए सुंदर नहीं कही जा सकती कि वह दीर्घमान है, समुल्लिखित है, समृद्ध है, अन्तःप्रेरक है अथवा भावेनपूण है बल्कि आत्मभावना की व्यञ्जना होने के कारण ही वह श्रेष्ठ है।

कलाकार की शब्दावली

पेटर ने साहित्यिक कलाकार के सम्बन्ध में विस्तार से चर्चा की है। ‘अनिवार्य रूप से वह विद्वान् होता है’ और ‘अपनी आत्मसमीक्षा में वह ऐसे पाठक का अनुमान करता है जो सोच विचार कर सावधानीपूर्वक, बिना उसकी परवाह किये साहित्य का अध्ययन करता है।’ “जिस शब्दसामग्री के माध्यम से वह अपनी कला की सृष्टि करता है, वह इसी प्रकार उसकी अपनी नहीं होती जैसे कि सगममर मूर्तिकार का नहीं होता।” साहित्यिक कला के निखार के लिए भाषा पर पेटर ने बहुत जोर दिया है। ‘भाषा को सहस्रो विभिन्न मस्तिष्कों और विरोधी वाणिया की उपज कहा गया है जो प्रच्छन्न और सूक्ष्म सम्बन्धों के कारण सुदृढ़ हो गयी है। भाषा के प्रचुर और प्रायः गूढ़ नियम होते हैं जिसके अभ्यासगत और सारभूत शास्त्र में यादिर्य रहता है। जो सैखक विषयसामग्री से समृद्ध होता है, स्वप्रथम, वह अभिव्यक्ति के लिए व्यग्र रहता है। भाषा ने उक्त नियमों, शब्दावली की सीमाओं तथा वाक्यविन्यास आदि को वह एक प्रतिबन्ध मानता है जबकि एक वास्तविक कलाकार उसी में अभिव्यक्ति का भवसर खोज निबालता है।’ मतलब यह कि कलाकार अत्यन्त सावधानीपूर्वक भाषा के नियमों को पालता है। वह “उस वातावरण के प्रति सजग रहता है जिसमें कि प्रत्येक शब्द अपनी अभिव्यक्ति की उत्कृष्टता को प्राप्त करता है।” ‘उसे शब्दों का प्रेमी कहा गया है जो ऐसे लोगों से ईर्ष्या करता है जो भाषा की बारीकियों को नष्ट अष्ट करने में सक्षम हैं।’ उसमें “एक प्रकार का प्रयत्न आत्मनियन्त्रण एवं परित्याग की प्रवृत्ति देखने में आती है जो एक

सपेदनशील पाठक की सूक्ष्म विचारणा के लिए एक चुनौती का काम करती है।”^१

पेटर ने अपने निबंध में उपयुक्त शब्दावली पर विशेष जोर दिया है। कलाकार शब्दों के चुनाव में बहुत सावधानी से काम लेता है। यह इस बात का ध्यान रखता है कि कौन-से शब्द उसे ग्रहण करने हैं और कौन से नहीं। “पूण, समूह और जटिल सामग्री को यहाँ सुंदर बीली के सघटन में मुख्य प्रेरक” माना गया है।^२ विचारों की अस्पष्टता से ही भाषा में भ्रांति उत्पन्न होती है, अतएव विचारों का निष्ठा होना आवश्यक है। शब्दालंकार को यहाँ गिरथक, मांसपिण्ड बताते हुए उसे ‘अनादरसूचक शब्द’ कहा है—

आत्मनियंत्रण में सौंदर्य

फ्रांस के सुप्रसिद्ध निबंध लेखक मोंटेन (Montaigne) के वक्तव्य को उद्धृत करते हुए पेटर ने कहा है, “रास्ते पर चलनेवाले सबसे पहले व्यक्ति को उपदेश देने लगना तथा सबप्रथम दिखाई देनेवाले व्यक्ति का शिक्षण बन बैठना—य दोनों ही ऐसी बातें हैं जिनसे मैं घृणा करता हूँ।” स्वभावतः किसी भी विद्वान् के लिए यह कष्टदायी है। वह अपने पाठक की बुद्धि को बिना भागी सहायता देने में झिझकता है। “जिन पाठकों में सशुभ प्रयत्न की लगन होती है उन्हें सतत प्रयत्न की चुनौती में एक सुखद उत्तेजना मिलती है। और इसका पुरस्कार उन्हें इस बात से मिलता है कि वे लेखक के अभिप्राय को अधिक आरंभिकता के साथ समझ सकते हैं।” वस्तुतः ‘आत्मनियंत्रण, साधनसामग्री की दक्षतापूर्ण मितव्ययिता और निग्रह में एक प्रकार का अपना सौंदर्य माना गया है। तथा पाठक को बीली के उस मितव्ययी कलाक में सौंदर्यात्मक सतोष प्राप्त होगा जहाँ प्रत्येक शब्द अपने उपयुक्त स्थान पर संयोजित है।”^३

शमर के शब्दों में पेटर ने कहा है, कलाकार की परख इससे होती है कि वह कितना अनकहा छोड़ देता है।” साहित्य में भी उसी कलाकार को सबसेच्छ माना जायेगा जिसने इस कला में निपुणता प्राप्त की है। उसने “कलाकार को शब्दों का प्रमी” बताया है ‘जो शब्दों की खातिर शब्दों से प्रेम करता है, शब्दों के सम्बंध में उसे कोई भी बात महत्वहीन नहीं लगती और उनके रूप और आकृति का वह सूक्ष्म दृष्टि से सतत निरीक्षण करता रहता है। वह केवल स्पष्टतया परस्पर मिश्रित रूपों के प्रति ही सजग नहीं रहता, बरन हमारी बोलचाल की भाषा में घुलेमिले हुए रूपों के प्रति भी सावधान रहता है, यद्यपि शीघ्रता से किये गये उनके प्रयोगों

१—वही, पृ० १२-१४

२—वही, पृ० १४-१६

३—वही, पृ० १७

मे उनका ज्ञान नहीं हो पाता।” अपनी विद्वत्ता के बल पर, वह चित्र के रंग, रूप और छाया की भाँति, भाषा के प्रमुख अंग-प्रत्यंग का साक्षात्कार करता है।^१

श्रेष्ठ शैली से ललित कला का जन्म

रचनाशैली पर जोर देते हुए कृति के गठन को यहाँ बहुत महत्वपूर्ण बताया गया है क्योंकि उसके अभाव में कोई रचना मूल्यवान नहीं हो पाती। ऐसी साहित्यिक रचना को जिसमें कि अंतिम वाक्य उसी अप्रतिहत भोजस्विता के साथ प्रथम वाक्य का समर्थन न करे, तब तक उसे कलात्मक रचना नहीं माना गया।^२ एक अच्छे कलाकार की रचना में एक के बाद एक जो उल्लासपूर्ण और बसाववाले वाक्य आते चले जाते हैं, उन्हें “किसी बालक की भाँति” की भाँति पेटर ने निश्चयात्मक बताया है।^३ “असंख्य शब्दों के बीच एक विचार को व्यक्त करने के लिए एक ही शब्द होता है। किसी एक मानसिक विचार अथवा अन्तर्ज्ञान को अभिव्यक्त करने के लिए उसके सवधा उपयुक्त किसी अद्वितीय शब्द, वाक्यांश, वाक्य अनुच्छेद, निबंध अथवा भीत का प्रयोग—यही शैली की समस्या है।” शैली किसी श्रेष्ठ कृति में सदा विद्यमान रहती है। किसी विशेषण से लेकर समस्त पुस्तक की लय तक प्रत्येक बिंदु में उसकी गति होती है और इसी में साहित्य का विशिष्ट अन्विर्भाव और प्रत्यत बौद्धिक सौंदर्य निहित है। इसी सौंदर्य की सम्भावना ललित कला को जन्म देती है।^४

शब्दावली के अन्वेषण में अध्यवसाय

रूपविधान को मुख्य बताते हुए कहा गया है “जो मस्तिष्क रूपविधान के प्रति सम्बेदनशील रहता है उसमें बाह्य जगत् से अग्रवस्थित ध्वनिपों, रंगों और घटनाओं का अनवरत प्रवाह बना रहता है। फिर मस्तिष्क इस प्रवाह में से सहानुभूतिपूर्वक चयन करता है और उसे अपने गठन का अंग बना लेता है जिससे कि बाह्य जगत् का दृश्यमान रूपपरिधान और अभिव्यक्ति उसमें दिखाई देने लगती है।” फिर शत शत बिंदुओं पर वह परिष्कार, विस्तार और शुद्धता को ग्रहण करती है। इसी समय सदेहास्पद बिंदुमा पर शैली का कायकीशल अथवा सुरुचि के रूप में प्रकट होता है। यह अद्वितीय शब्दावली किसी को जल्दा सूझ जाती है और किसी को देर से।^५ लेकिन जिस प्रकार शब्दावली के सरलता से मिलने में आकषण रहता है, वैसे ही उसे अध्यवसाय द्वारा अथवा अन्वेषणपूर्वक ढूँढ निकालने में भी एक विशिष्ट आकषण रहता है।^६

१—वही, पृ० १८-२०

२—वही, पृ० २१

३—वही, पृ० २३

४—वही, पृ० २६-३०

५—वही, पृ० ३१

शैली में अभिव्यञ्जना शक्ति

‘अभिव्यक्ति सत्य का सबसे सुन्दर एवं भारतीय रूप’ है।^१ जब हम कहते हैं ‘शैली व्यक्ति है’ तो इसका तात्पर्य है कि यह उस व्यक्ति की अभिव्यक्ति है जिसका व्यक्तित्व, जिसका उस विषय का सम्पूर्ण ज्ञान जिसे वह व्यक्त करना चाहता है, तथा ससार विषयक जिसकी धारणा जटिल भयवा सरल होती है। शैली के सम्बन्ध में इसलिए सावधानी बरतने की आवश्यकता है कि उसने माध्यम के सम्बन्ध में कुछ सामाजिक संदेह हो सकते हैं—ऐसा माध्यम जिसके द्वारा लेखक वस्तुओं को प्रातरीक अनुभूति को व्यक्त करता है। इसकी विगुदता पर वह जोर देता है और इसके नियमों भयवा कौशल का वह पालन करता है।^२ शैली के विविध प्रकार बताये गये हैं, लेकिन वह सायक सभी होती है जब वह अभिव्यञ्जना शक्ति से युक्त हो।^३ शैली की वैयक्तिकता ?

प्रश्न हो सकता है कि यदि शैली को प्रात्मपरक माना जायेगा तो वह व्यक्ति-विशेष के मन की तरंग के साथ जुड़ जाने से एक प्रकार की सनक बन जायगी। उत्तर में पेटर का कहना है, “जिन अवस्थायों को हमने कल्पना की है, उनमें अनुध्य व प्रत्यक्ष भाव के लिए और उसके अन्तर्ज्ञान के प्रत्येक रूप के लिए सम्वेदनशील व्यक्तियों ने एक ही शब्द को ग्राह्य कहा है।” “अनुध्य की भाषा के परिवर्तनशील और नाजुक क्षेत्र में यह शब्द सदा एक ही रहता है। इसलिए जब हम कहते हैं कि ‘शैली व्यक्ति है’ तो वह ऐसा व्यक्ति नहीं जिसके मन की तरंग विवेकशून्य मनमानी, अनिच्छापूर्ण और कृत्रिम है, किन्तु उसकी अनुभूति पूरित सच्ची है और उसने लिए अत्यन्त यथाय है। हम कह सकते हैं, “यदि वास्तविक समस्त वृत्त के समस्त रंगों और तीव्रता में ‘शैली व्यक्ति है’ तो यथाय में इसे अव्यक्ति’ ही मानना होगा।”^४

कला की महत्ता

श्रेष्ठ कला के लिए यह आवश्यक नहीं कि वह महान् भी हो। “साहित्यिक क्षेत्र में महान् कला और श्रेष्ठ कला का अन्तर तत्काल रूपविधान पर नहीं विषय वस्तु पर निर्भर करता है।” “कला का महत्ता इस पर है कि जिस वस्तु का वह वर्णन करती है वह किस कोटि की है और यह बात उसकी विविधता, महान् उद्देश्यों के साथ उसका सम्बन्ध उसमें विद्रोह की गहराई भयवा भाषा के संदेश पर आधारित है।”^५

१—वही, पृ० ३४

२—वही पृ० ३५-३६

३—वही, पृ० ३६-३७

४—वही, पृ० ३८

अन्त में कहा गया है, 'यदि कला मानवता के सुख में वृद्धि करती है, यदि गोपितो को शोषण से मुक्त करती है, हमारी पारम्परिक सहानुभूति का विस्तार करती है, अथवा यदि हमारे और विश्व के सम्बन्धों के विषय में ऐसे नये या पुराने सत्यो का उद्घाटन करती है जिससे हमारा जीवन समुन्नत और शक्तिशाली बन सके अथवा दाते की भाँति वह ईश्वर की महिमा को उद्घाटित करे तो वह महान् कला कही जायेगी।'^१

पेटर की समीक्षा

सुप्रसिद्ध आलोचक रैने वैंसे के अनुसार, वाल्टर पेटर का आजकल विस्तृत रूप में अध्ययन नहीं किया जाता। उसे केवल 'प्रभाववादी' आलोचक मानकर छोड़ दिया जाता है। इलियट ने उसकी आलोचना को एक ऐसी आलोचना कहा है जो "ठूँठ होकर रह गई है" (इटिप्रोसेटेड)। इलियट के शब्दों में, "यह अधिक विचारणीय इसलिए नहीं कि यह केवल उन्हीं दुबल और अकमल्य मस्तिष्कों को अच्छी लगती है जो किसी वास्तविक कला कति के सम्मुख जाने से घबराते हैं।"^२ वस्तुतः भाषा के भौचित्य पर सारा जोर देने से जीवन सामग्री एक ओर पड़ी रह जाती है जिस पर सब कुछ निभर करता है।

१—पही

२—ए ग्रीक टीटीज आन द चिटिसिज्म ऑफ पोएट्री, चैपबुक न० २, माघ १९२०, रैने वैंसे, ए हिस्ट्री ऑफ मॉडन चिटिसिज्म ४, पृ० ३८२ पर है।

ऑस्कर वाइल्ड (१८५६-१९००)

पाश्चात्य समीक्षा के क्षेत्र में ऑस्कर वाइल्ड ने यद्यपि कोई सिद्धान्तविशेष स्थापित नहीं किये, लेकिन वह कलावादी समीक्षकों में अग्रगण्य माना जाता है। उसके अनुसार, किसी अच्छे समीक्षक के लिए आवश्यक है कि वह सच्चा कलाकार हो। सामान्य अथवा कोई समीक्षक 'याया' नहीं हो सकता। जो किसी प्रश्न को दोनों ओर से देखना है, वह बिलकुल भी कुछ नहीं देखता। कोई नीलाम करनेवाला ही कला के समस्त सिद्धांतों को समान भाव से निष्पक्षतया देख सकता है।" केवल अपने व्यक्तित्व को तीव्र करके ही कोई समीक्षक दूसरों के व्यक्तित्व और किताबें कृति की व्याख्या कर सकता है।"^१

पेटर के सिद्धांतों की ओर वह आकर्षित हुआ था, जिसे उसने अंग्रेजी गद्य का एक अत्यन्त निर्दोष निपुण लेखक माना है। वाइल्ड अपने वाग्वैदग्ध्य, सूक्ष्मदर्शिता विरोधाभास और प्रगल्भता के लिए प्रसिद्ध है। अपने साहित्य और कला सम्बंधी विचार उमने परिमार्जित गद्य शैली में लिखी गयी अपनी 'इएटेंशंस' नामक रचना में व्यक्त किये हैं। 'असत्य भाषण का हास', 'बलम पेंसिल और विष तथा मुलौटो का मृत्यु' (द्रुप ऑफ मास्कस)^२ नामक निबन्ध इस रचना की विशेषता है।^३

सौंदर्य का परम उपासक

सौन्दर्यविद्या प्राचीनता का पुरस्कर्ता होने के साथ वाइल्ड स्वयं भी सौंदर्य का परम उपासक था। उसका मानना था कि हमें रंग सौंदर्य तथा जीवन की सुशियो के साथ महानुभूति व्यक्त करनी चाहिए। जीवन की व्यथाओं व सम्बंध में जितनी कम चर्चा का आवश्यकता पड़ेगी। दरमजल उन दिनों सौंदर्यविद्या के प्राचीनता में सौंदर्यपरक रसिकता का रूप धारण कर लिया था जिससे कि 'बढ़िया पोशाक', 'पोशों का बापी', 'महीन मनमल जाहट', 'घुटनों तक के चुस्त पायजामे, हाथ में

१—इएटेंशंस पृ० १३६ १४७ १८६, १८४, रेने वने, पृ० ४, ५० ८१४

२—इस निबन्ध में बताया गया है कि मुग का अंग्रेज मुगोटे से हमें अधिक बातों का पता लगता है।

३—मुसना कीब्रिड रिचमंडी के 'हृष्या पर—जिसे एक सलित कला माना गया है', तथा स्टीवेंसन के 'हुट्ट बिधाओं कवि और चोरी करनेवाले' नामक निबन्धों के लक्ष्य।

सुगंधित फूल तथा सुंदर भाउनवाली रमणियाँ—ये सब चीजें सौंदर्यवर्धक मानी जाने लगी थीं।^१ वाइल्ड ने लिखा है 'आज सब जगह प्रेमलीला की गुहार मची है, घाटी में पत्तियों का कम्पन हो रहा है तथा बैंगनी रंग की पहाड़ियों के शिखरों पर सुंदरता सुवर्ण जटिन नाजूक पदों से चक्रमण कर रही है।'^२

कला सर्वोपरि वास्तविकता

'कला के लिए कला' सिद्धांत के समर्थक कला को प्रत्येक वस्तु से भिन्न मान कर उसे अत्यंत पवित्र मानने थे। कला और जीवन की तुलना करते हुए वाइल्ड ने "कला को सर्वोपरि वास्तविकता और जीवन को केवल कला का प्रकार" कहा है।^३ वह लिखता है 'जीवन कला का अनुकरण करता है, वास्तव में जीवन वपण है और कला वास्तविकता है।'^४ तथा "कोई भी तीन ज़िन्दों का उपवास लिख सकता है। केवल एक ही बात ध्यान में रखनी होगी कि वह जीवन और साहित्य दोनों से ही भ्रमभिन है।'^५ "सच्चा कलाकार जन सामान्य का ध्यान नहीं रखता।' 'लोगों के साथ वह नहीं रह सकता'। "कला किसी युग की प्रतीक नहीं है।' किसी भी हालत में वह अपने युग का पुनरुपादन नहीं कर सकती।' 'युगीन कला' से स्वयं युग तक पहुँचना, एक बड़ी गलती है जिसे सभी इतिहासवेत्ता करते हैं।'^६

१—वैलिए विलियम विमसेट, लिटरेरी क्रिटिसिज्म पृ० ४५३

२—इण्टेंशंस, द क्रिटिक ऐज आर्टिस्ट, पृ० ११२। किसी फ्रांसीसी इतिहासवेत्ता ने रोमांटिसिज्म का वास्तविक जीवन पर प्रभाव बतलते हुए लिखा है कि १९ वीं शताब्दी में लोग कवियों और उपन्यासकारों की रचनाएँ पढ़-पढ़कर उनमें वर्णित गुनाहों की नकल करने लगे थे। फ्रांस में तो इन रचनाओं की प्रेम-गाथाएँ पढ़कर आत्महत्या की लहर हो आ गयी थी। इतालवी रमणियों के सौंदर्य की शिल्प में उकेरना इस बात का प्रमाण है कि सलित कला मानव के शारीरिक गठन को प्रभावित कर रही थी। अब तक तो प्रकृति को सामने रखकर कला का प्रतिरूप तयार किया जाता था, लेकिन अब कला से प्रकृति का प्रतिरूप बनाया जाने लगा। विलियम विमसेट, लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० ४६१ ६२।

३—बी प्रोफण्डस, पृ० ७७, यूयाफ १६३०

४—इण्टेंशंस द क्रिटिक आफ साइज, पृ० ३३

५—वही, द क्रिटिक ऐज आर्टिस्ट, पृ० १३०

६—मिससेलीज, लदन, १६०८, पृ० २६०, एसेज स० एच० धीएसन, पृ० २६०, २६३, इण्टेंशंस, पृ० ४४, ५३, रेने वले, वही, ४, पृ० ४१४, ४१३ पर से

“सौंदर्य को उसने ‘प्रतीकों का प्रतीक’ बताते हुए लिखा है कि “सौंदर्य प्रत्येक वस्तु को उद्घाटित करता है क्योंकि वह कुछ भी अभिव्यक्त नहीं करता।”^१

वाइल्ड कला को नैतिकता से भिन्न मानता था। लेखक के लिए जनसमाज के सम्पर्क की आवश्यकता के सम्बन्ध में अपनी विनोदपूर्ण शैली में उसने लिखा है ‘यदि लेखक समाज के सम्पर्क में न रहे तो उनकी रचनाएँ पढ़ा योग्य नहीं ठहरती, और यदि वे समाज के साथ सम्पर्क स्थापित करने में ही लगे रहें तो फिर लिखने का समय उन्हें कहाँ से मिले ? इस प्रसंग पर अपनी खुद की रचनाओं के सम्बन्ध में उसने कहा है, “मैं इसलिए लिखता हूँ कि लिखने से मुझे अधिक से अधिक कलात्मक आनन्द प्राप्त होता है। यदि मेरी रचना कुछ ही लोगों को पसंद आए तो भी मुझे सतोष है। कदाचित् ऐसा न हो तो भी मुझे दुःख नहीं। जहाँ तक जन-सामान्य का प्रश्न है, जन-सामान्य का उपवासकार होने की मुझे आकांक्षा नहीं है, यह बहुत आसान है। पुस्तकों की नैतिकता अथवा अनैतिकता के सम्बन्ध में दो ही बातें संभव हैं—या तो कोई पुस्तक अच्छी लिखी गई है, या अच्छी नहीं लिखी गई, तथा यदि किसी रचना में सौंदर्य अथवा वाग्दण्ड्य विद्यमान है तो लेखक के लिए इतना पर्याप्त है।^२ गुण और दोष को उसने ऐसे ही स्वीकार किया है जैसे किसी चित्रकार की मज्जुपा में उसके रंग भरे होते हैं।^३ यदि किसी पुस्तक को बार-बार पढ़कर हमें आनन्द नहीं मिलता तो उसके पढ़ने से कोई लाभ नहीं।^४ अपनी इसी कलावादी भावना के कारण वाइल्ड ने ‘ममस्त कला को अमर’ कहा है।^५

कला और प्रकृति

जो लोग प्रकृति को सौंदर्य का आदर्श मानते हैं उनके मत को वाइल्ड ने प्रमाण दिया है। प्रकृति कला की अपेक्षा हीन है तथा कला में प्रकृति को पहले से जानने और उसमें सशोध्य परिवर्तन करने की सामर्थ्य मौजूद है। अपने एक गद्यांश में यह लिखता है, ‘मरा अनुभव है कि जितना हा अधिक हम कला का अध्ययन करते हैं, उतना ही कम प्रकृति का हम परवा करते हैं। कला हमें ज्ञान को उद्घाटित

१—इंटेन्स, पृ० १४६

२—देरिए जगदाशयन्ट जन विन्व साहित्य व ज्योतिषुज, पृ० २०४

३—द पिक्चर आफ डोरियन ग्रे, सुमिक्सा रन बले पृ० ४, पृ० ४१३

४—इंटेन्स, द डिसे ऑफ साइग, पृ० २०

५—ह्रिस्टर ने भी लिखा है ‘मानवता कला का स्थान ग्रहण करती है, और ईश्वर की सृष्टि को उसका उपयोगिता के कारण, क्षमा कर दिया जाता है’, द जटन ऑफ मोर्निंग एनीम ज, पृ० १४३

करती है कि प्रकृति में उद्देश्य की कमी है उसमें एक कौतूहलपूर्ण अधकचरापन है, असाधारण नीरसता है तथा पूणतया अपरिष्कृत उसकी अवस्था है। अवश्य ही प्रकृति का उद्देश्य उत्तम है लेकिन जैसा ग्रिस्टोटल न कहा है, वह उसे काय रूप में परिणत नहीं कर सकती। जब मैं किसी प्राकृतिक दृश्य की ओर दृष्टिपात करता हूँ तो मैं उसके दोषों को दमने के लिए विवश हो जाता हूँ। हमारे लिए यह सौभाग्य की बात है कि प्रकृति इतनी अपूण है, यदि ऐसा न होता तो हमें कला की बिल्कुल ही जरूरत न होनी।^१ आगे चलकर, “जब मैं किसी बगीचे में टहलता हूँ तो हमेशा मोचा करता हूँ कि मैं एक ढाल पर चरनेवाले पशु से, अथवा किसी गड्ड में फलने फूटनेवाले पौधे से बढकर नहीं हूँ।”^२ तथा, “बहुसंख्य भीलों की ओर बढा, किन्तु वह कभी भील का कवि नहीं बना। अपने उपदेशों को उसने पापाणों में प्राप्त किया जिन्हें उसने वहाँ पहले से छिपाकर रक्खा था। वह शहरों की नैतिकता का उपदेश देता फिरा, किन्तु उसको उत्तम रचना लिखी गई तब जब कि वह प्रकृति की ओर नहीं, कविता की ओर लौटकर आया।”^३ इसी बात को और स्पष्ट करते हुए लिखा है, “वस्तुएँ इसलिए हैं क्योंकि हम उन्हें देखते हैं। तथा हम क्या देखते हैं और कैसे देखते हैं यह उस कला पर निर्भर है जिसने हमें प्रभावित किया है। किसी चीज पर नजर डालना और उसे देखना, ये दोनों बातें भिन्न हैं। जब तक कोई किसी वस्तु के सौंदर्य के दशन नहीं करता तब तक वह उसे नहीं देखता। तभी और केवल तभी वह वस्तु अपने अस्तित्व में आती है। आजकल लोग कुहरे को देखते हैं, इसलिए नहीं कि कुहरा मौजूद है बल्कि इसलिए कि कवियों और चित्रकारों ने उन्हें हम रहस्यात्मक कमनीयता की शिक्षा दी है।”^४

कला में रूपविधान

कलावादी सिद्धांत का समर्थन होने के कारण वाइल्ड ने किसी कृति के लिए रचनानम्र को महत्वपूर्ण माना है। उसके अनुसार, ‘किसी कलाकृति में रूपविधान और विषयवस्तु को एक दूसरे से पृथक् नहीं किया जा सकता, वे सदा एक ही रहते हैं। लेकिन विशेषण करते समय, तथा क्षणभर के लिये सौंदर्यात्मक प्रभाव की संपूर्णता को अलग करते हुए बौद्धिक दृष्टि से हम उन्हें पृथक् कर सकते हैं।’^५ “सच्चा कलाकार वह है जो अनुभूति से रूपविधान की ओर नहीं, बल्कि रूपविधान

१—इण्टरास द हिके आफ लाइफ, पृ० ३-४

२—वही पृ० ५

३—वही, पृ० २१

४—वही, पृ० ४२

५—एसेज, स० पीएसन, पृ० २५३, रेंने यते, वही ४, पृ० ४१२

से विचार और भावावेश की ओर बढ़ता है।" "अपनी प्रेरणा वह रूपविधान से और शुद्ध रूप से रूपविधान से ही प्राप्त करता है।" "रूपविधान वस्तुओं का भारभ है।" "रूपविधान जो भावावेश को जन्म देता है, दुख का भ्रत भी है।" उसने 'रूपविधान को जीवन का रहस्य' स्वीकार किया है। वह लिखता है, 'रूपविधान की उपासना से आरम्भ करो और कला में कोई ऐसा रहस्य भ्रमशेष न रह जायेगा जो उद्धाटित न हो जाय।" तथा, "दुख का अभिव्यक्ति प्रदान करो और वह तुम्हें प्रिय लगने लगेगा, सुख को अभिव्यक्ति प्रदान करो और हर्षातिरेक गहरा हो जायगा। क्या तुम प्रेम करना चाहते हो? यदि हाँ, तो प्रेम की प्राप्ति करो और उसके शब्द हृदय में एक सलक पैदा कर देंगे जिससे कि दुनिया समझती है कि वे उद्धत हुए हैं।"^१

१—इंटरमिड, पृ० ११७-१८, रेने वेने, वही, पृ० ४१३

२—इंटरमिड व हिडे आर्टिस्ट माइण्ड व क्रिटिक ऐन्ड आर्टिस्ट पृ० २०८

ए० सी० ब्रैडले (१८५१-१९३५)

हिल्स्टर और वाल्टर पेटर आदि की भाँति ब्रैडले ने भा 'कला के लिए कला' सिद्धान्त का ही समर्थन किया है। पेटर को उसने रूपवादी सिद्धांत का अधिकारी विद्वान् माना है। सुप्रसिद्ध जर्मन दार्शनिक हुगेल की आदर्शवादी मान्यताओं से भी वह प्रभावित हुआ था जिसका प्रभाव उसकी 'शेक्सपिरियन ट्रेजरी' (१९०४) पर पड़ा। ब्रैडले की यह रचना शेक्सपियर के नाटकों का अध्ययन करने के लिए समीक्षा जगत् में खूब ही लोकप्रिय हुई। ब्रैडले माक्सफोर्ड विश्वविद्यालय में अंग्रेजी कविता का प्रोफेसर था। इस समय समीक्षा सम्बन्धी अनेक विषयों पर उसने सारगर्भित व्याख्यान दिये। 'इह सशोधित और परिवर्धित रूप में माक्सफोर्ड संक्षेप ग्रन्थ पोएट्री' (१९०९) नाम से प्रसिद्ध किया गया।

कविता में कल्पनात्मक अनुभव

अपने 'काव्य काव्य के लिए' (१९०१) निबंध में ब्रैडले ने कलावादी सिद्धान्त सम्बन्धी महत्वपूर्ण गभीर विचार व्यक्त किये हैं जिनके कारण पश्चात्त्य समीक्षा जगत् में यह सिद्धान्त सुप्रतिष्ठित हो सका। उसने "वास्तविक कविता को उन अनुभवों, ध्वनियों, बिम्बों, विचारों और भावावेष्टों का सारतम्य कहा है जिनसे होकर हम उस समय गुजरते हैं जब हम किसी कविता को, जितना हो सकता है, काव्यरूप में पढ़ते हैं।" यह कल्पनात्मक अनुभव प्रत्येक पाठक के लिए, जब कभी वह कविता पढ़ता है, भिन्न होता है।

कल्पनात्मक अनुभव के सम्बन्ध में तीन बातें बतायी गयी हैं। "पहली तो यह कि यह अनुभव अपने आपमें साध्य है, अपने ही कारण यह प्राप्त है और इसका प्रातरिक मूल्य है। दूसरे, जो काव्यात्मक मूल्य है, वही इसका आन्तरिक गुण है।" वैसे 'काव्य का परोक्ष मूल्य भी हो सकता है, क्योंकि वह संस्कृति और धर्म का साधन है, उससे शिक्षा मिलती है, मनोविकार शिथिल पड़ जाते हैं, श्रेयस्कर प्रयोजन को प्रोत्साहन मिलता है, तथा कवि को यश, धन अथवा निर्विकार अन्तःकरण की प्राप्ति होती है।" किन्तु काव्य के इस महत्त्व के कारण सतोपजनक कल्पनात्मक अनुभव के रूप में काव्यमूल्य का निर्धारण नहीं हो सकता। इसका निष्पत्ति तो आन्तरिक ही होगा। एक तीसरी बात और है, यद्यपि उसे आवश्यक नहीं माना गया है। "किन्तु अपनी सृजन प्रक्रिया के अथवा पाठक अपनी अनुभव की

प्रक्रिया के समय यदि परोक्ष मूल्यों की ओर ध्यान देता है तो काव्यमूल्य में हीन भाव आ जाता है।' कारण यही कि इससे अपने वातावरण के बाहर चले जाने से कविता को प्रकृति ही बदल जाती है। "क्योंकि उसकी प्रकृति वास्तविक जगत् का अंश अथवा प्रतिकृति न होकर स्वयं एक निरपेक्ष, सम्पूर्ण और स्वायत्त जगत् होती है। इसपर सम्पूर्णतया अधिकार प्राप्त करने के लिए, इस जगत् में प्रवेश पाकर इसके नियमों का पालन करना होता है। तथा उन विश्वासों, प्रयोजनों और विशिष्ट स्थितियों की उपेक्षा करनी होती है जिनका सम्बन्ध वास्तविक जगत् में हमसे रहता है।"^१

कलावादी मत सम्बन्धी भ्रातियों का निराकरण

'कला कला के लिए' के सम्बन्ध में अनेक भ्रातियाँ हैं जिनका निराकरण आवश्यक है। कुछ लोगो का कहना है कि कला कला के लिए का अर्थ यह नहीं कि 'कला अपने आपमें साध्य है, इसका अर्थ करना चाहिए कि कला मानव जीवन का सम्पूर्ण अथवा सर्वोच्च साध्य है'। लेकिन ब्रेडले का कथन है, 'कला अपने आपमें साध्य है—यह सिद्धान्त नैतिक निष्कर्षों से सम्बन्ध रखनेवाले उन विविध प्रश्नों के सम्बन्ध में कुछ भी नहीं कहता जो इस तथ्य से उद्भूत होते हैं कि बहुमुखी जीवन में काव्य का अपना स्थान है। लेकिन इसका यह अर्थ नहीं कि काव्य मानवहित का विरोधी है क्योंकि ब्रेडले ने कविता को एक प्रकार का मानवहित ही स्वीकार किया है। "और इस हित के आन्तरिक मूल्य का निर्धारण दूसरे हित का प्रत्यक्ष निर्देश करके नहीं किया जा सकता।"^२

दूसरा भ्रातेय है, इस तरह तो कविता जीवन से बिल्कुल दूर हो जाती है। लेकिन ऐसी बात नहीं, क्योंकि ब्रेडले ने 'जीवन और काव्य में फुटकल सम्बन्ध स्वीकार किया है यद्यपि यह सम्बन्ध प्रच्छन्न है। दोनों एक ही वस्तु के विविध रूप बहे जा सकते हैं। एक में वास्तविकता रहती है जो क्वचित् ही पूर्ण रूप में कल्पना को सन्तोष प्रदान करता है, जबकि दूसरा कोई ऐसी चीज देता है जो कल्पना को सन्तोष प्रदान करे, लेकिन उसमें पूर्ण वास्तविकता नहीं रहती।' समानान्तर रूप से दोनों का विकास होता है इसलिए दोनों कहीं मिलते नहीं। दोनों एक जैसे हैं इसलिए हम एक की सहायता से दूसरे को समझते हैं, और एक के कारण दूसरे का परका करते हैं। इसलिये ब्रेडले ने कविता को न जीवन स्वीकार किया है और न जीवन की प्रतिकृति। उनके अनुसार "काव्य में काव्यमूल्य होने का प्रमुख कारण यही है कि काव्य हमारे सम्मुख अपने ढंग से कोई ऐसा वस्तु प्रस्तुत करता है जो हमें प्रकृति अथवा जीवन में एक भिन्न रूप में प्राप्त होती है, तथा काव्य मूल्य

का बसोटी केवल इसी बात में है कि वह हमारी कल्पना के लिए सन्तापप्रद है या नहीं।^१

तीसरा धारणा है कि इससे काव्य ग्रथहीन हो जाता है। वस्तुतः ब्रैडले के लिए यह सिद्धान्त 'रूपविधान' रूपविधान के लिए का है। जब तक कवि किसी बात को भलीभाँति कहता है, तब तक यह महत्त्वपूर्ण नहीं कि वह क्या कहता है। कविता को दृष्टि से 'क्या' का महत्त्व नहीं, महत्त्व इसका है कि वह 'कैसे' कहता है। विषयसामग्री, विषय (मञ्जैकट), विषयवस्तु और सारतत्त्व (सव्स्टेंस) का महत्त्व नहीं। ऐसा कोई विषय नहीं जिसका प्रतिपादन कविता न करती हो। दूसरे शब्दों में, "काव्य में रूपविधान और प्रतिपादन शैली ही सब कुछ है।" कला का रहस्य यहाँ है कि 'रूपविधान' के द्वारा वह विषयसामग्री (मैटर) का उन्मूलन करे।^२

विषय और रूपविधान का पृथक्त्व

विषय, विषयसामग्री और सारतत्त्व को ब्रैडले ने रूपविधान और शैली से पृथक् स्वीकार किया है। विषय को उसने कविता के अन्दर नहीं, उसके बाहर माना है। वह लिखता है, "अतएव विषय बिल्कुल भी कविता की विषयसामग्री नहीं है, और विषय का जो उल्टा है, वह कविता का रूपविधान नहीं है, किन्तु वह सम्पूर्ण कविता है। विषय एक चाञ्चल है, कविता, विषयसामग्री और रूपविधान दूसरी।" अतएव "काव्य का मूल्य विषय में न रहकर पूर्ण रूप से, उसके विपरीत कविता में निहित है। विषय कायमूल्य का इसलिए निर्धारण नहीं कर सकता कि केवल एक ही विषय पर अच्छी बुरी कितने ही प्रकार की कविताएँ लिखी जा सकती हैं भयानक एक पालतू चिड़िया जैसे मामूली से विषय पर भी सुन्दर कविता लिखी जा सकती है।"^३

कविता का विषय

किन विषयों पर कविता लिखी जाती है और किन पर नहीं? इसके उत्तर में ब्रैडले ने कुछ विषयों को सुन्दर और कुछ को असुन्दर मानकर काव्य रचना करने और तदनु रूप कविता के मूल्यांकन करने को युक्तिपूर्वक स्वीकार नहीं किया। वह निश्चिन्त है, कविता में क्या वस्तु है उसी के आधार पर कवि का मूल्यांकन होना चाहिए न कि इस आधार पर कि उसकी कृति में पूरा वस्तु का क्या रूप था। पहले

१—वही, पृ० ६७

२—वही, पृ० ७

३—वही, पृ० ६-१०

तो यह कहने का साहस भी हम नहीं कर सकते कि जो वस्तु हमारे लिए भावगक, प्रभावक प्रपञ्च घुणित है, यह कवि की सच्ची कविता का आधार नहीं हो सकती ?” तथा, “कविता लिखने के बाद उसे प्रकाशित कराना चाहिए या नहीं ? प्रपञ्च कवि की रचना में जो बात कही गयी है वह किसी अदम्य शुद्धतावादी या अदम्य भोगवादी के मन में स्थित विचार के साथ असम्भव तो नहीं जायगी ? इत्यादि प्रश्नों का जितना नीति से सम्बन्ध है उतना कला से नहीं ।”

क्या रूपविधान ही सब कुछ है ?

ब्रह्मे ने यहाँ ऐसे रूपवादियों के मत को अमान्य ठहराया है, जो सारतत्त्व और रूपविधान तथा विषय और कविता में विरोध प्रदर्शित करते हुए केवल रूपविधान पर ही सारा जोर लगा देते हैं, क्योंकि उनका कहना है कि रूपविधान का उलटन है केवल विषय । इससे सामान्य पाठक नृद्ध हो जाता है, लेकिन वह स्वयं भी यही भूल करता है, तथा जो प्रशंसा वास्तव में सारतत्त्व^१ (सस्टैस) को मिलनी चाहिए वह विषय को मिलती है ।^२ ब्रह्मे का कहना है कि जैसे हम रक्त में स जीवित रक्त और जीवन को अलग अलग नहीं कर सकते, उसी तरह सारतत्त्व और विषय को भी अलग नहीं किया जा सकता । इस ऐक्य के उसने विविध पक्ष स्वीकार किए हैं । उसने लिखा है, ‘वे परस्पर सहमत नहीं होते क्योंकि वे पथक नहीं हैं । विभिन्न दृष्टिकोणों से देखा जाय तो वे दोनों एक हैं और इस अर्थ में समान हैं । और उनकी यह अभिन्नता कोई भाकस्मिक संयोग नहीं है । जहाँ तक काव्य काव्य है और कला कला है, यह अभिन्नता उनका सार है ।’ “जिस प्रकार संगीत में ध्वनि और अर्थ अलग अलग नहीं होते, वहाँ केवल एक व्यञ्जक ध्वनि होती है, और यदि कोई उसके अर्थ के सम्बन्ध में जानना चाहे तो ध्वनि की ओर ही संकेत कर दिया जाता है जिस प्रकार किसी चित्र में अर्थ और चित्रकारी अलग अलग नहीं होते, किन्तु चित्रकारी में ही अर्थ होता है इसी प्रकार कविता में यथाय सारतत्त्व (यहाँ ‘कण्ठगत’ शब्द का प्रयोग हुआ है) और यथाय रूपविधान का अस्तित्व न पृथक् पृथक् होता है और न उनके पृथक् अस्तित्व ही कल्पना ही की जा सकती है ।” अतएव जब प्रश्न उपस्थित होता है कि काव्य का मुख्य वस्तुतत्त्व में निहित है अथवा रूपविधान में ? तो उसका उत्तर है कि ‘वह न वस्तुतत्त्व में निहित है न रूपविधान में और न उनके संयोग में, वह तो काव्य में (अथवा काव्यानुभूति में—लेखक) निहित है, जहाँ वे नहीं हैं ।’^४

१—यही पृ० १०-११

२—काव्य की कथा, दृश्य, पात्रों और मनोवैशेषों को सारतत्त्व कहा गया है ।

३—यही, पृ० १३

४—यही पृ० १५-१६

इस तरह हम दो प्रकार का विरोध देखते हैं—एक विषय और कविता का विरोध, दूसरा, सारतत्त्व और रूपविधान का विरोध। विषय और कविता का विरोध स्पष्ट और सगत है। जब हम प्रश्न करते हैं कि काव्यमूल्य विषय में निहित है या कविता में? तो इसका उत्तर है कविता में। दूसरा विरोध सारतत्त्व और रूपविधान का है। “यदि सारतत्त्व का तात्पर्य केवल विचार और विम्व आदि स है तथा रूपविधान का तात्पर्य केवल छंदोबद्ध भाषा से है तो दोनों में सम्भवनीय अंतर माना जा सकता है। लेकिन यह अंतर उन वस्तुओं का है जो काव्य में नहीं है, और काव्यमूल्य उन दोनों में से किसी में भी नहीं है। तथा यदि सारतत्त्व और रूपविधान का तात्पर्य किसी ऐसी वस्तु से है जो काव्य में है तो इसका मतलब हुआ कि वे एक-दूसरे में सन्निहित हैं और तब इस प्रश्न का कोई अर्थ नहीं रह जाता कि इन दोनों में से किसमें काव्य का मूल्य विद्यमान है।”

रूपविधान अभिव्यजना है

ब्रैंडले के अनुसार, “काव्य में केवल रूपविधान जैसी कोई चीज नहीं है। सारा रूपविधान अभिव्यजना है” शैली को उसने अभिव्यजक माना है। लेखक के मस्तिष्क में घूमनेवाले विचारों को वह एक क्रम, सहजता और वेग के साथ प्रस्तुत करती है, किन्तु यह उस वाक्यविशेष के अर्थ की व्यञ्जक नहीं होती। इस सम्बन्ध में पेटर में सिद्धांत को उद्धृत करते हुए उसने लिखा है कि पेटर के अनुसार, शैली का एक गुण सत्य अथवा सगति है, शब्दों, वाक्यांशों और वाक्यों को लेखक के भावों विचारों और अनुभूतियों को पूर्णतया अभिव्यक्त करना चाहिए जिससे कि हम किसी लेखक की कोई पंक्ति पढ़कर कहें कि यह तो स्वयं वस्तु ही है। इसे ही रूपविधान और सारतत्त्व की एकता कहा गया है। अतएव ब्रैंडले के अनुसार, वास्तविक काव्य का अर्थ उसके अपने शब्दों में ही व्यक्त किया जा सकता है, अथवा अर्थ में हरफेर किये बिना शब्दों में हरफेर करना असम्भव है। ऐसे काव्य के अनुवाद को उसने नये परिवेष्ट में पुराना अर्थ स्वीकार नहीं किया, बल्कि उस एक नया सृजन कहा है, जो रूपविधान की अपेक्षा, उसके अर्थ की दृष्टि से अधिक मिलता जुलता है।^१ ब्रैंडले का कथन है, ‘जब कविता अपने किसी भाव के उपयुक्त होती है तथा शुद्ध कायात्मक होती है तो उसमें रूपविधान और सारतत्त्व की एकता पायी जाती है तथा शुद्धता के परिमाण की परीक्षा तब होती है जब हमें इस बात का अनुभव होता है कि अपने तदर्थ रूपविधान के सिवाय अर्थ किसी रूपविधान के द्वारा काव्य का प्रभाव पैदा करने में वह असफल रहती है।’^२

१—वही, पृ० १६

२—वही, पृ० १८-१९

३—वही, पृ० २२

ग्रन्थों में कविता को चित्रकला और गीत से भी उन्नीकार नहीं दिया। इन सभी में सारतत्त्व और रूपविधान की अभिज्ञता रहती है। 'वाक्य हमारे सर्वोच्च ज्ञान अथवा विश्वास को कल्पना के समक्ष प्रस्तुत नहीं करता, हमारे स्वप्नों और अभिमतों को तो और भी कम। किन्तु सारतत्त्व और रूपविधान का ऐक्य हो जाने पर, यह किसी ऐसी असाधारण वस्तु को साधारण करता है, जो स्वयं अथ असाधारण रूपों में भी—उदाहरण के लिए, दशा अथवा धम में—साधारण हो सकती है।'^१

श्लेष कविता में असत्य सफेतों का सूचन

ग्रन्थों के अनुसार, श्लेष कविता में असत्य सफेतों का सूचन रहता है। 'कवि हमारे सम्मुख कोई बात प्रस्तुत करता है, लेकिन उसमें सत्यता रहस्य में निहित है। वह वही कहता है जो उसका अभिप्राय होता है लेकिन उससे ऐसी बात का सफेत मिलता हुआ प्रतीत होता है जो उससे दूर है, अथवा वह किसी ऐसे असीम तत्त्व के जाना चाहता है जो असीम उसमें केंद्रित है। वह कुछ ऐसी बात है, जिसका हम अनुभव करते हैं। वह केवल हमारी कल्पना को ही सन्तोष प्रदान नहीं करता, लेकिन हमारे सम्पूर्णत्व को सन्तोष देता है। वह ऐसी वस्तु है जो हमारे अंदर भा है और बाहर भी, जो सबकुछ है, जो किसी स्वप्न के अंशों को जोड़ती हुई प्रतीत होती है, उसका कोई अंश सत्य सिद्ध होता है, और कोई अंश हृदय में घड़कन और कपन पैदा करता है।'^२

वेनेदेतो क्रोचे (१८६६-१९५२)

सौंदर्यशास्त्र का प्रतिष्ठाता

क्रोचे प्राधुनिक युग का एक प्रतिभाशाली दार्शनिक हो गया है। सौंदर्यशास्त्र के पृथक् अस्तित्व को सिद्ध करके पश्चिम के विचारकों को उसने इसी प्रकार आश्चर्य प्रकट कर दिया जैसे वरुण ग्रह की खोज से ज्योतिषियों और गणितज्ञों ने बनानिकों को। अब तक आचारशास्त्र, भ्रमशास्त्र और तकशास्त्र के साथ ही सौंदर्यशास्त्र की गणना होती थी, किंतु क्रोचे ने उस स्वतंत्र स्थान दिया।

क्रोचे का प्रारम्भिक शिक्षा नेपुल्स में हुई—वहाँ नेपुल्स जहा थामस एक्विनास, गिओर्दानो, ब्रूनो और विचो को विशाल मूर्तियों पर भूयस्व थपनी किरण फैलाकर प्रकृति की सुपमा बिखेरते थे। इटली में क्रोचे को अत्यंत सम्मान की दृष्टि से देखा जाता था—यहाँ तक कि यदि १८५० से १९०० तक के इटली को क्रोचे का इटली कहा जाय तो कोई अस्मृति न होगी। १९२०-२१ में वही इटली सरकार के वेंदीय मंत्रिमंडल में शिक्षामंत्री के पद पर रहा। कोलम्बिया विश्वविद्यालय ने उस साहित्य के क्षेत्र में उसकी मौलिक तथा महत्वपूर्ण देन के कारण सुवर्ण पदक प्रदान कर सम्मानित किया।

क्रोचे की रचनाएँ

क्रोचे एक आत्मवादी दार्शनिक था जिसने समय समय पर अपनी रचनाओं में भौतिकवादी परम्परा पर सशक्त प्रहार किये हैं। आरम्भ में वह मार्क्सवादी विचार-धारा से प्रभावित हुआ लेकिन आगे चलकर उसने इस विचारधारा के दार्शनिक और आर्थिक सिद्धांतों के साथ विरोध प्रकट किया। मंत्र १९०० में नेपुल्स की एकेडेमिया पोन्लानिमाना के समक्ष 'फण्डेमेंटल गीसिस ऑफ ऐन ऐस्थेटिक ऐज साइंस ऑफ ऐक्सप्रेशन एण्ड जनरल लिग्विस्टिक' (अभिव्यक्ति तथा सामान्य भाषा-विज्ञान का शास्त्र के रूप में सौंदर्य सम्बन्धी मौलिक सिद्धांत) नामक एक निबंध प्रस्तुत किया जो एक युग प्रवर्तक सिद्धांत के रूप में १९०२ में 'सौंदर्यशास्त्र' नामक पुस्तक के रूप में प्रकाशित हुआ। आगे चलकर १९१२ में राइम नामक समस्या के उद्घाटन के अवसर पर क्रोचे ने एक सारगर्भित भाषण दिया जो 'ऐमेस आफ ऐस्थेटिक्स' (सौंदर्यशास्त्र का मूलतत्त्व) नाम से १९२१ में प्रकाशित हुआ। क्रोचे अन्य रचनाओं में 'गियार्वातिस्ता विचो' 'हिस्टोरिकल मैटीग्यलिसम एण्ड द इकोनो

१— सौंदर्यशास्त्र के मूल तत्त्व' नाम से हिंदी में इसाहाबाद, १९६७ में प्रकाशित।

मेक्स प्रॉफ बार्स मायम' (ऐतिहासिक भौतिकवाद तथा बाल मार्क्स का समयशास्त्र), पाएट्री प्रॉफ डात' (सत्य की शक्ति), पामिटिषम एंएड मारस्ता (राजनीति प्रोत्तरी नीतिशास्त्र), 'द डिकेंस प्रॉफ पोएट्री' (शक्ति की शक्ति) तथा 'मार्स फेलासाफी' (मेरा जीवनदर्शन) आदि उत्प्रेरणीय हैं। अन्तिम रचना में विविध विषयों पर निचे हुए निष्कर्षों का संग्रह है। ऐनसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका में 'सौंदर्यशास्त्र' पर लेख लिखकर क्रोचे ने अपने सिद्धान्त को अंग्रेजीभाषी पाठकों तक पहुँचाकर उसे अमर बना दिया।

सौंदर्यवादी सिद्धान्त की परम्परा

कला के अभिव्यक्तिवादी सिद्धान्त की प्रतिष्ठित करने में जर्मन दार्शनिकों और कालरिज का हाथ रहा है। आगे चलकर उन्नीसवीं शताब्दी में जैसे-जैसे इस सिद्धान्त को निरक्षा परखा गया उसमें प्रीकृतता घाती गयी। यद्यपि क्रोचे का सौंदर्यवादी सिद्धान्त बोदलेयर, व्लिस्तर और वाइल्ड के रूपवादी सिद्धान्तों से भिन्न है फिर भी इस सिद्धान्त की कला कला के लिए सिद्धान्त का अभिनायक कहा जा सकता है जो कि कला का शुद्धता को युक्तियुक्त सिद्ध करने में सहायक हुआ।

हेगेल के मत में कला का द्वास

हेगेल जर्मन कलासिकल भाववादी विचारधारा का अग्रगण्य प्रतिनिधि हो गया है। उसी ने दर्शन को विज्ञान का रूप देते हुए विपरीत तत्त्वों की एकता को दर्शन का आधार घोषित किया था। उसका कथन था कि सच में ही सर्वोच्च अभिन्नता रहती है जो सच की काट करती है। इस प्रकार चिन्तन की द्विआत्मक पद्धति को अपना कर उसने दार्शनिक जगत् को एक नया मोड़ दिया। लेकिन क्रोचे ने हेगेल के द्विआत्मक चिन्तन की कमजोरी बताते हुए कहा है कि "जब वह विपरीत वस्तुओं की एकता की बात करता है तो वह दो भिन्न भिन्न वस्तुओं को भी विपरीत वस्तु समझने लगता है। उदाहरण के लिए, जब हेगेल पूर्वपक्ष, उत्तरपक्ष और समन्वय का त्र्यात्मक सिद्धान्त प्ररूपित करता है तो सत्य और असत्य सत् और असत् तथा अस्तित्व और नास्तित्व के लिए तो यह सिद्धान्त उचित कहा जा सकता है, लेकिन कला और दर्शन, उपयोगी और नैतिक तथा सौंदर्य और सत्य—जो विपरीत न होकर दो विभिन्न भिन्न वस्तुएँ हैं—के लिए उचित नहीं कहा जा सकता।" क्रोचे का कथन है कि अपनी इसी मायता के कारण 'हेगेल ने कला की मृत्यु की इतिहास के दर्शन की तथा प्रकृति के दर्शन के निर्माण के निरर्थक कार्य में प्राकृतिक विज्ञान का उपयोग करने का संभावना बतायी है।" क्रोचे के अनुसार, इस कठिनाई को हल करने का एक ही उपाय है वह यह कि "दो विपरीत तत्त्वों के सच से उत्पन्न होनेवाले समन्वय की भिन्न भिन्न वस्तुओं के सच से उत्पन्न हुआ न मानकर,

विपरीत तत्त्वों के सघर्ष से ही उत्पन्न मानना चाहिए। कारण कि वो भिन्न भिन्न वस्तुओं में एक उत्कृष्ट और दूसरी निकृष्ट हो सकती है, तथा निकृष्ट उत्कृष्ट के बिना भी रह सकती है, जबकि उत्कृष्ट निकृष्ट के बिना नहीं रह सकता है।” निम्न यह है कि इसी तरह “दशन कला के बिना नहीं रह सकता, तथा कला का स्थान दशन की अपेक्षा निम्न होने से वह दशन के बिना रह सकती है और रहती है।”

कोचे ने लिखा है “हेगेल ने कला को धर्म और दशन के साथ, पूर्ण धात्मा के क्षेत्र में रक्खा है। ऐसी हालत में सशक्त और भाक्रमणशील सगति में—सासतौर से हेगेल के मतानुसार आध्यात्मिक विकास के शिखर पर आसीन दशन के साथ—रहनेवाली कला अपना स्वतन्त्र अस्तित्व किस प्रकार कायम रख सकती है? यदि कला और धर्मपूर्ण के गान के सिवाय धर्म किसी वाय को सम्पादित करत हैं, तो धर्म धात्मा के स्तर से निम्न कोटि के होंगे, यद्यपि फिर भी आवश्यक और अनिवार्य रहेंगे। लेकिन यदि उनका उद्देश्य वही होगा जो दशन का है और यदि वे दशन के साथ होठ करेंगे तो फिर उसका क्या मूल्य रह जायगा? कुछ भी नहीं। अथवा अधिक से अधिक उनका वही मूल्य होया जो मानवता के जीवन की अस्थायी ऐतिहासिक अवस्था को दिया जाता है। हेगेल के सिद्धान्त मूल में बौद्धिक तथा धर्म विरोधी हैं, कला भी कम विरोधी वे नहीं हैं।”^१ इस प्रकार हम देखते हैं कि हेगेल के दशन को कला विरोधी सिद्ध कर कोचे ने कला की परिभाषा ही बदल दी।

अभिप्यजनावाद के सिद्धांत के समर्थन में ही सहजज्ञान अथवा अन्तर्मान की अभिप्यजना को उसने कला स्वीकार किया। उसके अनुसार कलाकार के हाथ में लेखन, कूची अथवा छेनी आने के पहले ही उसके अस्तित्व में कला का समावेश हो जाता है तथा अपने समस्त भावावेशा और अनुभूतियों को दूर हटाकर, वह किसी कलाकृति का सृजन करने में प्रवृत्त होता है।

कविता की विकास

शेली की कविता की विकास का उल्लेख किया जा चुका है जिसे उसने पॉमस लव पीकांक की कविता विरोधी मान्यता के विरोध में लिखा था। कहा जा चुका है कि पीकांक कवि को एक अथ वयर पुरुष स्वीकार करता था जो अतीत युग में ही विचारण किया करता है। उसकी बुद्धि की गति को उसने कैकडे की भाँति प्रतिगामी बताया है। इसके उत्तर में शेली ने कविता को समस्त बौद्धिक, नैतिक और नागरिक जीवन शक्ति का स्थायी स्रोत बताते हुए उसे जीवन के लिए आवश्यक माना, विशेषकर ऐसी अवस्था में जब कि जीवन के मूल्य स्वाधरता और यात्रिकता

१—ऐस्पेटिक, ऐक्सट्रिक्ट फॉर्म इन्ट्रोडक्शन पृ० २१-२२, सदन, १९५३

२—ऐस्पेटिक, पृ० ३०१

से प्राप्त हो । एक ओर उसने क्रमशः वृद्धिगत नैतिक ऐतिहासिक, राजनीतिक और आर्थिक विज्ञान, तथा दूसरी ओर कल्याणप्रद काय-व्यापार की ओर प्रवृत्त करनेवाली हानि को प्राप्त कल्पनात्मक शक्तियों के बीच एक भीषण वैपरीत्य के दशन किया । शेली ने कुछ ही वर्ष पूर्व फ्रेडरिक शिलर ने भी, दासता और अराजकता के दलदल में फँसी हुई मानवता का, कला और कविता की सहायता से, उद्धार करने का प्रयत्न किया ।

क्रोचे ने भी कविता की वकालत की । अपनी 'डिफेंस आफ् पोएट्री' (कविता का वकालत) में क्रोचे प्रश्न करता है कि क्या आज भी हम शेली और शिलर के युग में रह रहे हैं जो हमें जीवन में कविता का मूल्य समझने की आवश्यकता है ? इसका उत्तर हाँ में दिया गया है । उमने लिखा है कोई भी दिन ऐसा नहीं गुजरता जब यह विश्व-वापी भ्रम-तोष सुनने में न आता हो कि ससार में उच्च उद्देश्य नहीं रहे हैं, केवल एक ही उद्देश्य बाकी बचा है वह है धन की प्रतियोगिता में किस प्रकार सफलता प्राप्त की जाय केवल एक ही आनन्द शेष है वह है शारीरिक आनन्द केवल एक ही धर्म हममें उत्तेजना प्रयत्न आह्लाद की भावना उत्पन्न कर सकता है वह है शारीरिक शक्तियों का अजीब एव सापरवाही का प्रदर्शन, तथा हमारी एकमात्र होड़ है राष्ट्रों और जातियों के बीच सर्वोच्च स्थान पाने के लिए भीषण संग्राम ।^१ "विज्ञान तभी रुचिकर होता है जब कि वह उत्पादन की नयी पद्धतियों को जुटा सके दशन तभी रुचि पैदा करता है जब वह किसी विशेष बग, शासन और राष्ट्रों के उद्देश्यों की आत्मक मूर्तों और झीठ असत्यो से बांध सके और कदा तभी आकर्षक होती है जब कि वह शानदार अभिनय बेसुरी कल्पना प्रयत्न नूतन और विचित्र अनुमति के निरर्थक वायदों के द्वारा अपने श्रोताओं की मानसिक और आध्यात्मिक चित्तता को भर सके । "हमारी सभ्यता यात्रिक दृष्टि से पूर्ण और आध्यात्मिक दृष्टि से खर है धन समृद्धि का यह लोलुप है तथा हित का दृष्टि से निरर्थक है मानवता का चेतना को गति प्रदान करने के लिए यह अत्यन्त जड़ है । इस सबसे मुक्ति पाने के लिए क्रोचे ने "कविता की निमल दृष्टि" की आवश्यकता स्वीकार की है । इसा से हम भ्रम तथा भ्रम आकुम्पा के पाश में फँस सकते हैं । उसा समय "हमारे अन्तःकरण में आशा और आनन्द की विरणों का संचार हो सकता है हमारे अन्तः बिंदु सूख सकते हैं और हम खुलकर शुद्ध हँसी हँस सकते हैं ।"^२

कविता के सत्य और सरल स्वभाव की उपेक्षा

शेरी और शिलर दोनों की आलोचना करते हुए क्रोचे का कथन है कि दोनों ने ही गौंदय व्यापार के बोध को ग्रहण किया, किन्तु उन्होंने या तो 'कविता के सत्य और सरल स्वभाव की उपेक्षा कर, उसे आवश्यकता से अधिक महत्त्व दिया, अथवा कोई एक, काव्यविशेष उस सौंपा जो उसके योग्य न था। उदाहरण के लिए, शेरी ने धार्म्यात्मिक क्षेत्र में कविता का अमाधारण महत्त्व स्वीकार करते हुए उस मानव सम्पन्नता तथा समस्त सम्पन्नता का स्रोत बताया है। कवियों को उसने 'ससार के प्रतीकृत विधापक' माना है। 'वे केवल भाषा, संगीत, नृत्य, स्थापत्य, मूर्ति और चित्रकला के ही निर्माता नहीं, वरन् कानूनों के व्यवस्थापक नागरिक समाज के संस्थापक, जीवन-कला के आविष्कारक तथा धर्म के शिक्षक भी हैं।' शेरी ने कविता को 'सबसे सुखी और सर्वोत्कृष्ट मस्तिष्का के श्रेष्ठतम और सर्वाधिक सुखमय क्षणों का निमित्त विवरण" कहा है। क्रोचे के अनुसार, यह कविता की वास्तविक परिभाषा नहीं उनके सम्बन्ध में केवल काव्यात्मक अथवा रूपनात्मक उक्ति है, अतः इस परिभाषा को तार्किक अथवा समीक्षात्मक न मानकर काव्यात्मक ही मानना होगा।' शिलर द्वारा प्रतिपादित कविता की परिभाषा को भी क्रोचे ने बड़ी अनिश्चित और अस्पष्ट कहा है।^२

मानव-आत्मा की क्रियाएँ

मानव आत्मा की दो क्रियाएँ होती हैं—एक ^१सैद्धांतिक (थियोरिटिकल) और दूसरी व्यावहारिक (प्रैक्टिकल)। सैद्धांतिक क्रिया द्वारा मनुष्य जीवन में व्यवहार करता है। सैद्धांतिक क्रिया के भा दो प्रकार माने गए हैं एक प्रतिभा अथवा सहजज्ञान संबंधी क्रिया (इंट्यूटिव), दूसरी, तार्किक क्रिया (लॉजिकल)। व्यावहारिक क्रिया दो प्रकार की है—आर्थिक क्रिया (इकॉनामिक—जीवन के लिए उपयोगी) और नैतिक क्रिया (मारल)^३। व्यावहारिक क्रिया सैद्धांतिक क्रिया पर, तथा तार्किक क्रिया सहजज्ञान सम्बन्धी क्रिया पर और नैतिक क्रिया आर्थिक क्रिया पर आधारित रहती है। इन चारों के सम्मिश्रण से आत्मा की रचना स्वीकार की गई है। ये चारों एक दूसरे की अनुगामीन होकर या साथ साथ चलती हैं, फिर भी कवि की या हमारी आत्मा में इनकी एकाग्रता प्रतीत होती है।

१—यही पृ० १०-१४

२—देखिए, यही, पृ० १४-१६, ऐस्थेटिक, पृ० २८६ दस

३—देखिए, ऐस्थेटिक, अध्याय ७, पृ० ५४, इसलत एमस्ली का अनुवाद, सदन, १९५३

सहजज्ञान स्वयंप्रकाश ज्ञान

कोचे ने सत्ता का सम्बन्ध स्वयंप्रकाश ज्ञान से माना है, जिसे सहजानुभूति कहा गया है। यह ज्ञान वस्तुता द्वारा उपलब्ध होता है, यह व्यक्ति का अथवा रिगिष्ट वस्तुओं का ज्ञान होता है, उसके द्वारा बिम्बों का निर्माण होता है। तार्किक ज्ञान इस सहजज्ञान से भिन्न है। यह बुद्धि के द्वारा उपलब्ध होता है यह सामान्य का अथवा रिगिष्ट वस्तुओं के परस्पर सम्बन्धों का ज्ञान है उसके द्वारा सामान्य विचारों का बाध होता है।^१

सामान्य जीवन में भी सहजज्ञान महत्वपूर्ण है। कुछ समय लेते होते हैं कि उनकी परिभाषा करना कठिन है, सहजज्ञान द्वारा ही उन्हें प्राप्त किया जा सकता है। व्यावहारिक मनुष्य तब की अपेक्षा सहजज्ञान का ही अधिक अवलम्बन लेता है। लेकिन प्रश्न होता है "बौद्धिक ज्ञान के प्रकाश के बिना सहजज्ञान क्या कर सकता है? यह ऐसा ही बात होगी, जैसे बिना मानिक का नौकर। यद्यपि मानिक के लिए नौकर उपयोगी है लेकिन नौकर के लिए भा मानिक का आवश्यकता है, क्योंकि वह उस भाजीविका देता है। सहजज्ञान अंधा होता है बुद्धि उसे मार्ग देती है।" कावे का उत्तर है कि सहजज्ञान को किसी मानिक की आवश्यकता नहीं, और न उसे किसी की मार्गों की ही आवश्यकता है, क्योंकि उसकी अपनी दृष्टि उत्तम है। वह लिखता है, "किसी चित्रकार द्वारा चित्रित प्योरेस्ना का प्रभाव, किसी पाम्य द्रव्य का रूपरेखा, कीमल तथा मोजपूछ संगीत का प्रणय, उच्छ्वासपूर्ण गीत की ध्वनि, अथवा व सब चीजें जिन्हें हम अपने सामान्य जीवन में चाहते हैं, जिन पर अधिकार रखते हैं और जिनके लिए शोक करते हैं, वे सब सहजानुभूत सत्य हो सकते हैं, इनपर बौद्धिक सम्बन्धों की छाया तक नहीं पड़ती।" किसी वैज्ञानिक कृति और कलाकृति में—किसी बौद्धिक और सहजानुभूत सत्य में—जो अन्तर होता है, वह उन-उन कलाकारों के प्रभाव की समग्रता पर निर्भर करता है। यही प्रभाव की समग्रता इन कृतियों के विभिन्न अर्थों को निश्चित और नियमित करती है।^२

सहजज्ञान और प्रत्यक्ष बोध (परसेप्शन)

कोचे के अनुसार सहजानुभूति है प्रत्यक्ष बोध, अथवा वास्तविक सत्ता का ज्ञान—वस्तु के यथावत रूप का बोध। वह लिखता है, "जिस कमरे में बैठकर मैं लिख रहा हूँ अपने सामने रखे हुए जिस दावात और कागज का मैं उपयोग कर रहा हूँ, जिस कलम से मैं लिख रहा हूँ तथा जिन वस्तुओं का मैं स्पष्ट करता हूँ और जिन्हें उपयोग में लाता हूँ—उन सब वस्तुओं का प्रत्यक्ष बोध सहजानुभूति है। लेकिन इस

१—वही, पृ० १

२—वही, पृ० २३

कमरे में, दूसरे नगर में, दूसरे कागज, कलम और दावात का उपयोग करते समय मेरे मन में जो भावना उठ रही है, वह भी सहजानुभूति ही है। तात्पर्य यह कि सहजज्ञान की वास्तविक प्रकृति के लिए यथाथ और अयथाय का ज्ञान गौण है।” अतः सहजानुभूति जो यथाथ अथवा अयथाय की सहजानुभूति नहीं होती, उसे शुद्ध सहजानुभूति स्वाकार किया गया है—‘जहाँ सब सत्य है, और कुछ भी सत्य नहीं है।’ इस निश्चल दशा की उपमा उस वासक से दी गयी है जो अपनी बाल्यावस्था में सत्य और असत्य तथा इतिहास और असत्य कथा में कोई अन्तर नहीं समझता। अतएव ‘वास्तविकता के प्रत्यक्ष बोध तथा सभब की सरल कल्पना के अभिन्न ऐवम्’ को सहजज्ञान कहा गया है।”

सहजानुभूति और सवेदन

सवेदन एक रूपहीन वस्तु है जिसको आत्मा कभी भी एक सरल वस्तु की भाँति अनुभव नहीं कर सकती। कितनी ही बार ऐसा लगता है कि हमारे भेदर कुछ हो रहा है, लेकिन वह क्या है, इसे हमारा मस्तिष्क समझ नहीं पाता। इसी समय हम वस्तु (मैटर) और रूप (फॉर्म) के महत् अंतर को अच्छी तरह जान पाते हैं। ‘ये दोनों परस्पर विरोधी नहीं हैं। एक बाह्य तत्त्व है जो हम पर प्रहार करता है और हमारे पैर छलाह देता है, जबकि दूसरा अन्तरंग तत्त्व है जो बाह्य वस्तु को अपने आपमें मिला लेता है और उसके साथ तादात्म्य स्थापित करने में प्रवृत्त होता है। वस्तु, जब रूप से भाव्योद्दिष्ट कर ली जाती है और जीत ली जाती है तो वह एक मूल रूप को उत्पन्न करती है। वस्तु (मैटर) विषयवस्तु (फण्टेंट) से ही एक सहजानुभूति का दूसरी सहजानुभूति से अंतर जाना जा सकता है। रूप निरन्तर रहने वाला है, यह मानव आत्मा की क्रिया है, जबकि वस्तु परिवर्तनशील है। वस्तु के बिना आत्मिक क्रिया अपनी असूतता छोड़कर मूल और वास्तविक क्रिया नहीं हो सकती, वस्तु से ही उसकी अन्तर्वस्तु और उसकी निश्चित सहजानुभूति प्रकट होती है।’ यह रूप—‘यह आत्मिक क्रिया—हम स्वयं हैं, और इसकी प्रायः हम उपेक्षा करते आये हैं।’^१ वस्तुतः सवेदन या प्रतीति को उसने वस्तु, तथा अन्तर्मान की क्रिया को रूप या सहजानुभूति माना है जिसे अभिव्यजना कहा गया है—यह केवल अभिव्यजना है।

सहजानुभूति अभिव्यजना कैसे है ?

सहजानुभूति यांत्रिक, निष्क्रिय और स्वाभाविक तथ्य से भिन्न है। वास्तविक सहजानुभूति अभिव्यजना है। जो अभिव्यजना में मूल रूप में नहीं आता, उसे

१—यही पृ० ३४

२—यही, पृ० ६

सहजज्ञान स्वयंप्रकाश ज्ञान

क्रोचे ने कला का सम्बन्ध स्वयंप्रकाश ज्ञान से माना है, जिसे सहजानुभूति कहा गया है। यह ज्ञान बहना द्वारा उपलब्ध होता है, यह दृष्टि का प्रयोज्य विशिष्ट वस्तुओं का ज्ञान होता है, उसने द्वारा बिम्बों का निर्माण होता है। तार्किक ज्ञान इस सहजज्ञान से भिन्न है। यह बुद्धि के द्वारा उपलब्ध होता है, यह सामान्य का प्रयोज्य विशिष्ट वस्तुओं के परस्पर सम्बन्धों का ज्ञान है उनके द्वारा सामान्य विचारों का बोध होता है।^१

सामान्य जीवन में भी सहजज्ञान महत्वपूर्ण है। कुछ समय ऐसे होते हैं कि उनकी परिभाषा करना कठिन है, सहजज्ञान द्वारा ही उन्हें प्राप्त किया जा सकता है। व्यावहारिक मनुष्य तब की अपेक्षा सहजज्ञान का ही अधिक अवलम्बन करता है। लेकिन प्रश्न होता है "बौद्धिक ज्ञान के प्रभाव के बिना सहजज्ञान क्या कर सकता है? यह ऐसा ही बात होगी, जैसे बिना मालिक का भौकर। यद्यपि मालिक के लिए नोकर उपयोगी है लेकिन नोकर के लिए भी मालिक का आवश्यकता है, क्योंकि वह उस भाजीविका देता है। सहजज्ञान भया होता है बुद्धि उसे भाँसे देती है।" क्रोचे का उत्तर है कि सहजज्ञान को किसी मालिक की आवश्यकता नहीं, और न उसे किसी की भाँखों की ही आवश्यकता है, क्योंकि उसकी अपनी दृष्टि उत्तम है। वह लिखता है "किसी चित्रकार द्वारा चित्रित ज्योत्स्ना का प्रभाव, किसी ग्राम्य दृश्य का रूपरेखा, कोमल तथा भोजपूर्ण संगीत का प्रेरणा, अच्छासपूर्ण गीत की ध्वनि, प्रपञ्च के सब चीजें जिन्हें हम अपने सामान्य जीवन में चाहते हैं जिन पर अधिकार रखते हैं और जिनके लिए शोक करते हैं, वे सब सहजानुभूत तथ्य ही सकते हैं, इनपर बौद्धिक सम्बन्धों की छाया तक नहीं पड़ती।" किसी वैज्ञानिक कृति और कलाकृति में—किसी बौद्धिक और सहजानुभूत तथ्य में—जो अंतर होता है, वह उन-उन कलाकारों के प्रभाव की समग्रता पर निर्भर करता है। यही प्रभाव की समग्रता इन कृतियों के विभिन्न भागों को निश्चित और नियमित करती है।^२

सहजज्ञान और प्रत्यक्ष बोध (परसेप्शन)

क्रोचे के अनुसार सहजानुभूति है प्रत्यक्ष बोध, प्रयोज्य वास्तविक सत्ता का ज्ञान—वस्तु के यथाय रूप का बोध। वह लिखता है, "जिम कमरे में बैठकर मैं लिख रहा हूँ अपने सामने रखे हुए जिस दावात और कागज का मैं उपयोग कर रहा हूँ, जिस कलम से मैं लिख रहा हूँ तथा जिन वस्तुओं का मैं स्पष्ट करता हूँ और जिन्हें उपयोग में लाता हूँ—उन सब वस्तुओं का प्रत्यक्ष बोध सहजानुभूति है। लेकिन इस

१—यही पृ० १

२—यही, पृ० २-३

कमरे में, दूसरे नगर में, दूसरे कागज, कलम और दावात का उपयोग करते समय मेरे मन में जो भावना उठ रही है, वह भी सहजानुभूति ही है। तात्पर्य यह कि सहजज्ञान की वास्तविक प्रकृति के लिए यथाय और भयथाय का ज्ञान गौण है।” अतः सहजानुभूति जो यथाय भयथाय की सहजानुभूति नहीं होती, उसे शुद्ध सहजानुभूति स्वीकार किया गया है— जहाँ सब सत्य है, और कुछ भी सत्य नहीं है।” इस निश्चल दशा की उपमा उस बालक से दी गयी है जो अपनी बाल्यावस्था में सत्य और असत्य तथा इतिहास और असत्य कथा में कोई भ्रंतर नहीं समझता। अतएव ‘वास्तविकता के प्रत्यक्ष बोध तथा सभब की सरल कल्पना के अभिन ऐक्य’ को सहजज्ञान कहा गया है।”

सहजानुभूति और सवेदन

सवेदन एक रूपहीन वस्तु है जिसको आत्मा कभी भी एक सरल वस्तु की भाँति अनुभव नहीं कर सकती। कितनी ही बार ऐसा लगता है कि हमारे अन्दर कुछ हो रहा है, लेकिन वह क्या है, इसे हमारा अस्तिष्क समझ नहीं पाता। इसी समय हम वस्तु (मीटर) और रूप (काम) के महत्त्व की ओर ध्यान देने लगते हैं। “ये दोनों परस्पर विरोधी नहीं हैं। एक बाह्य तत्त्व है जो हम पर प्रहार करता है और हमारे पंर उल्लाह देता है, जबकि दूसरा भ्रंतरण तत्त्व है जो बाह्य वस्तु को अपने आपमें मिला लेता है और उसके साथ तादात्म्य स्थापित करने में प्रवृत्त होता है। वस्तु, जब रूप से प्राप्यवादित कर ली जाती है और जीत ली जाती है तो वह एक मूल रूप को उत्पन्न करती है। वस्तु (मीटर) विषयवस्तु (कण्टेंट) से ही एक सहजानुभूति का दूसरी सहजानुभूति से भ्रंतर जाना जा सकता है। रूप निरन्तर रहने वाला है, यह मानव आत्मा की क्रिया है, जबकि वस्तु परिवर्तनशील है। वस्तु के बिना आत्मिक क्रिया अपनी अमूर्तता छोड़कर मूल और वास्तविक क्रिया नहीं हो सकती, वस्तु से ही उसकी भ्रंतरवस्तु और उसकी निश्चित सहजानुभूति प्रकट होती है।” यह रूप—‘यह आत्मिक क्रिया—हम स्वयं हैं और इसकी प्रायः हम उपेक्षा करते आये हैं।”^१ वस्तुतः सम्बेदन या प्रतीति को उसने वस्तु, तथा भ्रन्मन की क्रिया को रूप या सहजानुभूति माना है जिसे अभिव्यञ्जना कहा गया है—यह केवल अभिव्यञ्जना है।

सहजानुभूति अभिव्यञ्जना कैसे है ?

सहजानुभूति यांत्रिक, निष्क्रिय और स्वाभाविक तथ्य से भिन्न है। वास्तविक सहजानुभूति अभिव्यञ्जना है। जो अभिव्यञ्जना में मूल रूप में नहीं आता, उसे

१—पृष्ठ, पृ० ३४

२—पृष्ठ, पृ० ६

केवल संवेदन और प्राकृतिक तथ्य ही समझना चाहिए। यदि सहजानुभूति को अभिव्यजना से पुष्प कर दिया जाय तो वे दोनों फिर से समुक्त नहीं होते।^१

सहजज्ञान को अंतर की एक वस्तुविशेष स्वीकार कर तात्त्विक अथवा यौद्धिक ज्ञान से उसे निरपेक्ष माना गया है, अतः कोई चित्र बनाते हुए किया चित्रकार के मन में जो भाव उत्पन्न होता है—यौद्धिक ज्ञान से प्रभाव होते हुए भी उसमें सहजज्ञान रहता है। “सहजानुभूति को त्रिया में वही तब सहजानुभूति रहती है जहाँ तब यह उसे अभिव्यक्त करती है।”^२ कोचे का कहना है कि अभिव्यजना शब्द से प्रायः शाब्दिक अभिव्यजना का ही अर्थ समझा जाता है, लेकिन इसमें ऐसा रंग और शब्द की मूल अभिव्यजना का भी अन्तर्भाव करना चाहिए जो कि किसी वस्तु, चित्रकार अथवा संगीतज्ञ के द्वारा अभिव्यक्त का जाती है। तात्पर्य यह कि अभिव्यजना किसी भी प्रकार की क्यों न हो, सहजानुभूति से उसकी एनी एकता रहती है कि एक दूसरे को अलग नहीं किया जा सकता। उदाहरण के लिए “हमें किसी ऐसा गणित की प्राकृति की सहजानुभूति तब तब कैसे हो सकती है जब तक कि हमारे मन में उसके सही रूप को किसी कागज पर अंकित करने की क्षमता न हो?” क्या हम किसी ऐसी चीज की कल्पना कर सकते हैं, जिसे जानते हुए भी हम शब्दों में न कह सकें, अथवा उसे चित्रित न कर सकें? दूसरे शब्दों में, “हर कोई उस आंतरिक प्रकाश का अनुभव करता है जो उस पर पड़े हुए प्रभाव और उसके भावों को एकत्र करने की सफलता पर निर्भर है। ये भाव अथवा यह प्रभाव शब्दों के माध्यम से, आत्मा के गुह्य प्रदेश से मिलकर अन्तर्मान की स्पष्टता को प्राप्त होता है। सहजज्ञान और अभिव्यजना का अंतर नाश होना असंभव है क्योंकि दोनों एक हैं।”^३ कोचे ने सिखा है, “काव्यारमक सहजानुभूति को तात्त्विक शब्दों द्वारा व्यक्त नहीं किया जा सकता। यह कुछ एक असीम वस्तु है जिसका तुलना केवल उसी लय से की जा सकती है जिसके द्वारा इसकी अभिव्यक्ति होती है और जो गायी जा सकती है, वह कभी गद्य का रूप धारण नहीं करती।”^४

अक्सर लोग कहते सुने जाते हैं कि उनके मस्तिष्क में बड़े बड़े विचार उठते हैं लेकिन वे उन्हें व्यक्त नहीं कर पाते। इस सम्बन्ध में कोचे का कथन है कि यदि सचमुच उनके मस्तिष्क में विचार उठते तो वे निश्चय ही सरस शब्दों के माध्यम से अभिव्यक्त हुए बिना न रहते। लेकिन यदि अभिव्यजना की प्रक्रिया में ये विचार हवा हो रहे हैं अथवा क्षीण होते जा रहे हैं तो समझना चाहिए कि वे ये ही नहीं, और यदि वे भी तो बहुत धून। लोग समझते हैं कि इटली के महात्मा चित्रकार

१—वहा पृ० ८

२—वही, पृ० ८-९

३—डिफेंस ऑफ पोएट्री, पृ० २२

राफेल की भाँति वे भी मेडोना (ड्रेसडेन की वर्जिन मेरी की मूर्ति) की कल्पना कर सकते हैं, लेकिन उनमें और राफेल में यही अंतर है कि उसने अपने जिस अद्भुत कलाकोशल से उसे जिस रूप में व्यक्त किया है, उस रूप में वे नहीं कर पाते । क्योंकि उनमें राफेल जैसी शिल्प कला का अभाव है, वरना तो दोनों की कल्पना में कोई अंतर नहीं ।

कलाकार और सामान्य जनों की सहजानुभूति में अन्तर प्रदर्शित करते हुए श्रोचे ने इटली के यशस्वी कलाकार माइकेल एंजेलो की एक उक्ति प्रस्तुत की है—
“कलाकार हाथ से नहीं, मस्तिष्क से चित्र खींचता है ।” लियोनार्डो के शब्दों में,
“उदात्त प्रतिभावाले लोगों का मानस आविष्कार करते समय अत्यधिक सन्नित रहता है जबकि वे बाह्य कार्य का कम से-कम करते हैं ।” तथा, “कलाकार इसलिए कलाकार है कि वह उन चीजों को देखता है जिन्हें दूसरे लोग केवल महसूस करते हैं या उनकी थोड़ी सी भलक पा जाते हैं, लेकिन उन्हें देखते नहीं ।” कहते हैं कि लियोनार्डो ‘ए लास्ट मपर’ नामक चित्र प्रकट करने के लिए एक सप्ताह तक चित्र फलक के सामने, बिना तूलिका का स्पर्श किये, धुपचाप खड़ा रहा । इसलिए अन्तमन द्वारा साक्षात् किये गये दर्शन को ही यथाय दर्शन मानना चाहिए । एक और उदाहरण लें । “हम समझते हैं कि हम कोई मुस्कराहट देखते हैं, लेकिन वास्तव में देखा जाय तो हम पर उसकी एक धु धली सी छाप पड़ती है । हम उन सब विशेषताओं को ग्रहण नहीं कर पाते जिनसे वह मुस्कराहट बनी है, जैसे कि कोई चित्रकार उन्हें डूढ़ निकालता है और अपनी तूलिका के स्पर्श से उनका चित्रण करता है ।” इसी प्रकार हर घड़ी और हमेशा साथ रहनेवाले अपने किसी अंतरंग मित्र के बारे में हमें इससे अधिक सहजगान नहीं होता कि हम केवल उसकी रूपाकृति की विशेषताओं के आधार पर उसे दूसरों से पृथक् कर सकते हैं ।

त्राघे के अनुसार, “हममें से हरेक के अंदर कवि, मूर्तिकार, गीतज्ञ, चित्रकार अथवा गद्य लेखक का थोड़ा सा अंश विद्यमान है । लेकिन इन कलाकारों की तुलना में यह कितना ‘मूल’ है । क्योंकि इन कलाकारों में मानव प्रकृति की अत्यन्त सार्व-भौमिक प्रवृत्तियाँ और शक्तियाँ उत्कृष्ट मात्रा में वर्तमान होती हैं । फिर भी यह मूल अंश ही हमारी सहजानुभूतियों अथवा उसके प्रतिरूपों की वास्तविक वेरासत है । बाकी को तो केवल प्रभाव, संवेदन भाव, आवेश, आवेग अथवा इसी तरह की कोई सत्ता दे सकते हैं, जो आत्मिक तत्त्व से रिक्त है और अनुभूति ने जिसे आत्मसात् नहीं किया है ।”

अतएव, “सहजानुभूत ज्ञान अभिव्यजनात्मक ज्ञान है । जहाँ तक बौद्धिक व्यापार का सम्बन्ध है, वह स्वतन्त्र और स्वायत्त है । बाद में होनेवाले अभिव्यजन्य भेद प्रमेदों,

केवल संवेदन और प्राकृतिक तथ्य ही समझना चाहिए। यदि सहजानुभूति को अभिव्यजना से पुष्ट कर दिया जाय तो ये दोनों फिर से संयुक्त नहीं होते।^१

सहजज्ञान को अंतर की एक युक्तिविशेष स्वीकार कर तात्त्विक अथवा बौद्धिक ज्ञान से उसे निरपेक्ष माना गया है, जैसे कोई चित्र बनाते हुए किसी चित्रकार के मन में जो भाव उत्पन्न होता है—बौद्धिक ज्ञान से भूय होने हुए भी उसमें सहजज्ञान रहता है। “सहजानुभूति की त्रिया में वही तब सहजानुभूति रहती है जहाँ तब वह उसे अभिव्यक्त करती है।” क्रोचे का कहना है कि अभिव्यजना शब्द से प्रायः शाब्दिक अभिव्यजना का ही अर्थ समझा जाता है, लेकिन इसमें ऐसा रंग और शब्द की भूक अभिव्यजना का भी अन्तर्भाव करना चाहिए जो कि किसी कला, चित्रकार अथवा संगीतज्ञ के द्वारा अभिव्यक्त की जाती है। तात्पर्य यह कि अभिव्यजना किसी भी प्रकार की वयो न हो, सहजानुभूति से उसकी ऐसी एकरता रहती है कि एक दूसरे को अलग नहीं किया जा सकता। उदाहरण के लिए, ‘हमें किसी रसा गणित की प्राकृति की सहजानुभूति तब तक कैसे हो सकती है जब तक कि हमारा मन में उसके सही रूप को किसी कागज पर अंकित करने की क्षमता न हो?’ क्या हम किसी ऐसी चीज की कल्पना कर सकते हैं, जिसे जानते हुए भी हम शब्दों में न कह सकें, अथवा उसे चित्रित न कर सकें? दूसरे शब्दों में, ‘हर कोई उस आंतरिक प्रकाश का अनुभव करता है जो उस पर पड़े हुए प्रभाव और उसके भावों की एकत्र करने की सफलता पर निर्भर है। ये भाव अथवा यह प्रभाव शब्दों के माध्यम से, आत्मा के गुरु प्रदेश से मिलकर अन्तर्मान की स्पष्टता को प्राप्त होता है। सहजज्ञान और अभिव्यजना का अंतर ज्ञात होना असंभव है, क्योंकि दोनों एक हैं।’^२ क्रोचे ने लिखा है, “काव्यात्मक सहजानुभूति का तात्त्विक शब्दों द्वारा व्यक्त नहीं किया जा सकता। यह कुछ एक असीम वस्तु है जिसका तुलना केवल उसी लय से की जा सकती है जिसके द्वारा इसकी अभिव्यक्ति होती है, और जो गाया जा सकती है, वह कभी गद्य का रूप धारण नहीं करती।”^३

अक्सर लोग कहते सुने जाते हैं कि उनके मस्तिष्क में बड़े बड़े विचार उठते हैं लेकिन वे उन्हें व्यक्त नहीं कर पाते। इस सम्बन्ध में क्रोचे का कथन है कि यदि सचमुच उनके मस्तिष्क में विचार उठते तो वे निश्चय ही सरस शब्दों के माध्यम से अभिव्यक्त हुए बिना न रहते। लेकिन यदि अभिव्यजना की प्रक्रिया में ये विचार हवा हो रहे हैं अथवा सीएण होते जा रहे हैं तो समझना चाहिए कि वे ये ही नहीं, और यदि ये भी तो बहुत धून। लोग समझते हैं कि इटली के महान् चित्रकार

१—वहा पृ० ८

२—वही पृ० ८-९

३—डिफेंस ऑफ पोएट्री, पृ० २२

राफेल की मूर्ति वे भा भेडोना (ड्रेसडेन की वर्जिन मेरी की मूर्ति) की कल्पना कर सकते हैं, लेकिन उनमें और राफेल में यही अंतर है कि उसने अपने जिस अद्भुत कलाकौशल से उसे जिस रूप में व्यक्त किया है, उस रूप में वे नहीं कर पाते । क्योंकि उनमें राफेल जैसी शिल्प कला का अभाव है, वरना तो दोनों की कल्पना में कोई अंतर नहीं ।

कलाकार और सामान्य जनों की सहजानुभूति में अन्तर प्रदर्शित करते हुए क्रोचे ने इटली के यशस्वी कलाकार माइकेल एंजेलो की एक उक्ति प्रस्तुत की है— “कलाकार हाथ से नहीं, मस्तिष्क से चित्र खींचता है ।” लियोनार्डो के शब्दों में, ‘ उदात्त प्रतिभावाले लोगों का मानस आविष्कार करते समय अत्यधिक सक्रिय रहता है जबकि वे बाह्य काय का कम से-कम करते हैं ।’ तथा, “कलाकार इसलिए कलाकार है कि वह उन चीजों को देखता है जिन्हें दूसरे लोग केवल महसूस करते हैं या उनकी थोड़ी सी भलब पा जाते हैं, लेकिन उन्हें देखते नहीं ।” कहते हैं कि लियोनार्डो ‘ए लास्ट सपर’ नामक चित्र अंकित करने के लिए एक सप्ताह तक चित्र-फलक के सामने, बिना तूलिका का स्पर्श किये, घुपचाप खड़ा रहा । इसलिए अन्तमन द्वारा साक्षात् किये गये दशन को ही यथाथ दशन मानना चाहिए । एक और उदाहरण लें । “हम समझते हैं कि हम कोई मुस्कराहट देखते हैं, लेकिन वास्तव में देखा जाय तो हम पर उसकी एक घु घली सी छाप पड़ती है । हम उन सब विशेषताओं को ग्रहण नहीं कर पाते जिनसे वह मुस्कराहट बनी है, जैसे कि कोई चित्रकार उन्हें छूट निकालता है और अपनी तूलिका के स्पर्श से उनका चित्रण करता है ।” इसी प्रकार हर घड़ी और हमेशा साथ रहनेवाले अपने किसी अंतरंग मित्र के बारे में हमें इससे अधिक सहजज्ञान नहीं होता कि हम केवल उसकी रूपाकृति की विशेषताओं के आधार पर उसे दूसरों से पुनः कर सकते हैं ।

क्रोचे के अनुसार, “हममें से हरेक के अंदर कवि, मूर्तिकार, मगीतन, चित्रकार अथवा गद्य लेखक का धोड़ा सा अंश विद्यमान है । लेकिन इन कलाकारों की तुलना में यह कितना गूढ़ है ! क्योंकि इन कलाकारों में मानव भ्रूति की अत्यन्त साव-भौमिक प्रवृत्तियाँ और शक्तियाँ उत्कृष्ट मात्रा में वसमान होती हैं । फिर भी यह गूढ़ अंश ही हमारी सहजानुभूतियों अथवा उसके प्रतिरूपों की वास्तविक विरासत है । बाकी को तो केवल अभाव, संवेदन भाव, आवेश, आवेग अथवा इसी तरह की कोई सज्ञा दे सकते हैं, जो आत्यंतिक तत्त्व से रिक्त है और मनुष्य ने जिसे आत्मसात् नहीं किया है ।”

अतएव, “सहजानुभूत ज्ञान अभिव्यजनात्मक ज्ञान है । जहाँ तक बौद्धिक व्यापार का सम्बन्ध है, वह स्वतंत्र और स्वायत्त है । बाद में होनेवाले अमनुवजन्म भेद प्रमेदों,

व्यथायता और अव्यथायता तथा देश और काल के रूप संघटनों और अनुभूतियों के प्रति वह उदासीन है। सहजानुभूति का होना अभिव्यजित होना है—सिफ अभिव्यजित होना (न इससे कुछ अधिक और न कम) ।”

सहजानुभूति और कला

इस प्रकार ऋचे ने सहजानुभूति अथवा अभिव्यजना को सौंदर्यात्मक अथवा कलात्मक तथ्य से अभिन्न स्वीकार किया है। बसावात्मक दृष्टियों को उठाने सहजानुभूत ज्ञान के उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किया है। लेकिन बहुत-से लोगों का इस मान्यता से विरोध है। उनके अनुसार, कला एक विशिष्ट विविष्ट प्रकार की सहजानुभूति है। उन्हींके शब्दों में, “कला सहजानुभूति है, फिर भी सहजानुभूति कला नहीं है। कलात्मक सहजानुभूति एक विशिष्ट जाति है जो सामान्यतः कुछ तत्त्वों के कारण सहजानुभूति से भिन्न होती है।”

उत्तर में ऋचे का कहना है कि ये तत्त्व बौन से हैं, इससे सम्बन्ध में कोई भी निर्देश नहीं कर सका। उसने सिद्धा है, “जिसे सामान्यतया हम सर्वोत्कृष्ट कला कहते हैं, वह उन सहजानुभूतियों का सवसन करती है जो सामान्य अनुभव में मानेवाली सहजानुभूतियों की अपेक्षा अधिक व्यापक और अधिक जटिल हैं, किंतु ये सहजानुभूतियाँ हमेशा सबेदनों और प्रभावों की अनुभूतियाँ होती हैं।” अतएव “कला को अभिव्यजना की अभिव्यजना स्वीकार न कर प्रभावों की अभिव्यजना” मानना चाहिए।

कहा जा चुका है, कलात्मक सहजानुभूति साधारण सहजानुभूति से तीव्रता में भी भिन्न नहीं होती। यह वस्तुस्थिति तब समझ होती जब कि वह एक ही विषय को लेकर भिन्न भिन्न काम करती। “कलात्मक सहजानुभूति का व्यापार-क्षेत्र अधिक विस्तृत है, फिर भी अपनी काम पद्धति में वह सामान्य सहजानुभूति से भिन्न नहीं होती। अतः इन दोनों में विस्तार का ही अन्तर है, तीव्रता का अन्तर नहीं।” उदाहरण के लिए, हजारों नर नारियों के अघरों से फूट पड़नेवाले किसी लोकप्रिय भ्रमगीत की सहजानुभूति, अपनी सरसता में तीव्रता की दृष्टि से पूरा हो सकती है, भले ही विस्तार की दृष्टि से वह किसी सुप्रसिद्ध कवि की जटिल सहजानुभूति की अपेक्षा अत्यंत सीमित हो। ऋचे की मान्यता है कि सहजानुभूतियाँ सब एक सी होती हैं, चाहे वह छोटी सहजानुभूति हो या बड़ी, चाहे वह सामान्य हो अथवा कलात्मक। उसके मत में ‘सौंदर्यात्मक केवल एक है, वही सहजानुभूति अथवा अभिव्यजनात्मक ज्ञान का शास्त्र है, वही सौंदर्यात्मक अथवा कलात्मक तथ्य है।” कला, सहजज्ञान और अभिव्यजना—ये तीनों अभिन्न हैं। हम कह

सकते हैं कि सहजज्ञान अथवा प्रभावों की अभिव्यक्ति ही कला है। सहजज्ञान कला में परिवर्तित हो जाता है जबकि इसमें आत्मा दृढ़तापूर्वक भाग्य करती है। कलाकार का दर्शन बड़ा विशद होता है। अभिव्यक्ति की विशदता ही उसकी विशदता है। अपनी कल्पना शक्ति के माध्यम से कलाकार प्रभावों की अभिव्यक्ति करता है।

कलात्मक प्रतिभा जन्मजात नहीं

क्रोचे की मान्यता के अनुसार, किसी कलाकार की प्रतिभा और साधारण व्यक्ति की अप्रतिभा में अन्तर नहीं है। दशन शक्ति की अतिशयता के अतिरिक्त प्रतिभा कोई अलग वस्तु नहीं है। "महान् कलाकार हमें हमारी आत्मा का दर्शन कराते हैं। लेकिन यह कैसे संभव है जब तक उनकी और हमारी कल्पना में प्रकृति का सादृश्य न हो, और यदि कोई अन्तर हो तो केवल मात्रा का? कवि जन्मजात होता है" इसकी अपेक्षा यही कहना अधिक सगत है कि "मनुष्य जन्म से कवि होता है।" कुछ लोग जन्म से महान् कवि होते हैं, कुछ लघु।" प्रतिभा का अन्तर इसी परिमाण के अन्तर से पदा हुआ है जिसे कि गुण का अन्तर मान लिया गया है। "यह भुला दिया गया है कि प्रतिभा कोई ऐसी चीज नहीं जो आसमान से टपकी हो, वह मनुष्य से ही सम्बद्ध है।" अतएव प्रतिभा कोई अलौकिक शक्ति नहीं है।

सौंदर्यवाद की प्रतिष्ठा

दर्शन और काव्य की महत्स यूनानी समीक्षक प्लेटो या उसके भी पहले से चली आ रही है। काव्य में नैतिकता अन्तर्निहित है, इस बात पर दार्शनिक और नीतिवादी दोनों ही जोर देते आये हैं। १९वीं शताब्दी में विज्ञान की उत्थति होने पर विज्ञान और काव्य सम्बन्धी वाद विवाद भारभ हो गया जिसमें बहसबहस, शैली आदि कवियों ने अपना रचनाओं द्वारा कविता का समर्थन किया। क्रोचे ने अपने ढंग से काव्य का दर्शन और विज्ञान से बचाव कर सौंदर्यवाद को प्रतिष्ठित किया। उसने इस सिद्धांत में कला और साहित्य के सैद्धांतिक और व्यावहारिक क्षेत्रों को इतना प्रभावित किया कि दर्शनशास्त्र की अपेक्षा उसके सौंदर्यशास्त्र का ही अधिक प्रचार हुआ।

प्रकृति की सुन्दरता के सम्बन्ध में यूरोपीय विद्वानों में काफी मतभेद रहा है। एडोसन, बक, काण्ट और लाजाइनस आदि ने प्राकृतिक सौन्दर्य को स्वीकार किया, जब कि अरिस्टोटल से प्रभावित मध्ययुग के समीक्षकों ने इसे तुच्छ ठहराया। १९वीं शताब्दी में हेगेल तथा २०वीं शताब्दी में क्रोचे ने भी प्राकृतिक सौंदर्य को अमान्य किया। क्रोचे के अनुसार, किसी कलाकार के काव्य अथवा शिल्प में ही सौंदर्य की

यथाय अभिव्यक्ति होती है, प्रकृति में कोई सौंदर्य नहीं है। सौंदर्य की बाह्य सत्ता वह स्वीकार नहीं करता, उसके विचार से सौंदर्य बोध ही सौंदर्य अथवा सुंदर होता है। अतएव किसी बाह्य वस्तु को सुंदर कहना 'सुंदर' शब्द का केवल लाक्षणिक प्रयोग मानना चाहिए। "सौंदर्यानुभूति के उत्तेजक कला के स्मारक को हम 'सुंदर वस्तु' अथवा 'शारीरिक सौंदर्य' के नाम से कहते हैं। लेकिन यह शब्दों का विरोधाभास है, क्योंकि सौंदर्य शारीरिक काय नहीं है। इसका वस्तुओं से सम्बन्ध नहीं, मनुष्य के काय से सम्बन्ध है आध्यात्मिक शक्ति से सम्बन्ध है।"

शारीरिक सौंदर्य दो प्रकार का है—एक स्वाभाविक और दूसरा कृत्रिम। जब हम हरियाली से आच्छादित पर्वत श्रृंखला का दशन कर सहसा कह उठते हैं कि 'भहा कितना सुंदर दृश्य है' तो यहाँ हम 'सुंदर' शब्द का केवल लाक्षणिक प्रयोग करते हैं। क्योंकि इससे हम केवल शारीरिक आनंद का अनुभव करते हैं। लेकिन यदि हम वास्तविक सौंदर्य का अनुभव करना चाहें तो हमें अपनी कल्पना के सहारे उस स्थान या दृश्यविशेष का उसके प्राकृतिक परिवेश से अलग करके देखना चाहिए। उदाहरण के लिए, यदि हम किसी प्राकृतिक दृश्य को अपनी आँखें बंद करके उस दृश्य को उसके परिवेश से दूर हटाकर देख तो इस काल्पनिक सृष्टि से हमें एक भिन्न प्रकार का आनंद प्राप्त होगा। इसे ही सौंदर्यबोध का आनंद कहा गया है। कहने का अभिप्राय यह कि प्रकृति सभी सुंदर कही जायेगी जब कोई उसे किसी कलाकार की दृष्टि से देखे। दूसरे शब्दों में, प्राकृतिक सौंदर्य की खोज की जाती है तथा बिना कल्पना की सहायता के प्रकृति का कोई भाग सुंदर नहीं कहा जा सकता। कलाकार की मनोवृत्ति के अनुसार यह प्राकृतिक पदार्थ कभी अधपूर्ण होता है, कभी नगण्य होता है कभी वह किसी एक बात पर जोर देता है कभी दूसरी पर कभी उदात्त होता है, कभी हास्यास्पद। तात्पर्य यह कि जब तक स्वाभाविक सौंदर्य किसी कलाकार द्वारा संचारा नहीं जाता, उसमें सशोषण या परिवर्तन नहीं किया जाता तब तक उसका अस्तित्व नहीं।^१

रूपसौंदर्य का प्राण

बुद्ध लोगों ने विषयवस्तु (कण्टेण्ट) को, बुद्ध ने रूप को और किसी ने दोनों को ही सौंदर्य का आधार माना है। किंतु जोड़े ने रूप को ही सौंदर्य का प्राण बताया है। उसने कहा है कि जैसे पानी को 'फिल्टर' में छानने से वहाँ पानी होते हुए भी वह पढ़से पानी से भिन्न होता है उसी प्रकार मन पर पड़ा हुआ प्रभाव (विषयवस्तु) सहजज्ञान से निरन्तर परिष्कृत होकर सुंदर अभिव्यञ्जना के

१—वही पृ० ६७

२—वही, पृ० ६८ ६९

रूप में दिखायी देता है। अतएव सौंदर्यात्मक तथ्य को ऋचे ने रूप और कवल रूप कहा है। इसी शुद्ध सहज रूप को काव्य अथवा कला कहा गया है।

यहाँ प्रश्न हो सकता है कि तब तो विषयवस्तु अनावश्यक है। लेकिन ऐसी बात नहीं है, अभिव्यजना तक पहुँचने के लिए इगवी जरूरत है। यह भी कहा जाता है कि “वस्तुतत्त्व को सौंदर्यात्मक होने के लिए, उसमें कुछ निर्धारित गुणों का होना आवश्यक है।” लेकिन ऋचे का कथन है, “ऐसा मानने पर रूप और विषयवस्तु—अभिव्यजना और प्रभाव—एक हो जायेंगे।” वह कहता है, “यह सच है कि विषयवस्तु रूप में परिवर्तित हो सकती है, किंतु जब तक वह रूपांतरित नहीं हो जाती, उसमें निर्धारित गुण नहीं रहते। इस सम्बन्ध में हम कुछ नहीं जानते। यह सौंदर्यात्मक तत्त्व तभी वसता है जब कि यह सचमुच रूपान्तरित हो जाये।” अतएव विषयवस्तु और रूप की स्वतंत्र सत्ता स्वीकार नहीं की जा सकती। कला, प्रकृति का अधानुकरण नहीं

इस प्रकार सहजज्ञान द्वारा आत्मस्वरूप में प्रकाशमय रूप की अवस्थिति को ही सौंदर्य विधापक कहा गया है। ऋचे के मत में प्रकृति की अनुकृति अथवा उसके अधानुकरण को सौंदर्य नहीं माना। ऐसा मानने पर कला को “प्राकृतिक वस्तुओं की यात्रिक प्रतिकृतियों अथवा उनकी हबहू प्रतिनिधियों का प्रस्तुतकर्ता” कहा जायेगा, जो ऋचे को माय नहीं है। यहाँ पर उसने मानव जीवन को भक्ति करने वाली रंगीन पुनलियों का उदाहरण दिया है, जिन्हें किसी संग्रहालय में देखकर हम आश्चर्यचकित रह जाते हैं, फिर भी सौंदर्यात्मक सहजानुभूति उनसे जागृत नहीं होती। “इसके विपरीत यदि कोई कलाकार इन पुनलियों के संग्रहालय को भन्दर से चित्रित कर दे, अथवा कोई अभिनेता रंगमंच पर किसी मानव मूर्ति का हास्योत्पादक अभिनय प्रस्तुत करे तो इससे आत्मिक व्यापार और कलात्मक सहजानुभूति प्रकट होती है।” इसी प्रकार, किसी फोटोग्राफर द्वारा खींचे हुए फोटो में वही सौंदर्य जान पड़ेगा जहाँ उसकी सहजानुभूति—उसका दृष्टिकोण—सुचारु रूप से प्रदर्शित हुआ है। “और यदि फोटोग्राफी कला नहीं है तो इसका मतलब है कि इसके अंतर्गत जो प्रकृति के तत्त्व हैं, उन पर नियंत्रण नहीं किया जा सका।”^१ कहने का अभिप्राय यह कि ऋचे ने रूपग्रहण अथवा रूपप्रकाश के अतिरिक्त अन्यत्र कहीं सौंदर्यवत्ति नहीं मानी। सहजानुभूति के व्यवहार करने पर रूप मात्र को सौंदर्य कहा जा सकता है। किसी भी इंद्रिय पर पड़नेवाला प्रभाव सहजानुभूति से ग्रहण किये जाने के साथ यदि वह व्यक्त भी किया जा सके तो वह सुंदर प्रतीत हो सकता है।

१—वही, पृ० १५-१६

२—वही, पृ० १६-१७

कलाकृति की असदृशता

सामग्री की असदृशता की धारणा को प्रोचे ने सौंदर्य का प्राण कहा है। उमवे कथनानुसार, यदि हम किसी वाक्य का विश्लेषण करके उसे सख्त देखना चाहें तो उसकी सौंदर्यानुभूति में बाधा उपस्थित होती है। इसलिए अभिव्यजना के वाच-व्यापार के लिए किसी कलाकृति की असदृशता को मुख्य माना गया है। प्रोचे के अनुसार, “प्रत्येक अभिव्यजना एक अनेकी अभिव्यजना है।” “इसे अनेकों का एक में सम वय” अथवा “विविधता में एकता” कहा गया है। किसी भी कलाकार की कला उसके मन में समग्र रूप से प्रताप होती है, खड्डा नहीं। लेकिन यदि ऐसी बात है तो फिर कोई कवि अपनी कलाकृति को टप्प, घटनाएँ, उपमाएँ, वाक्य, पृष्ठभूमि, अप्रभूमि आदि हिस्सों में क्यों विभाजित करता है? उत्तर में प्रोचे का कहना है, “इस प्रकार का विभाजन कलाकृति को ही नष्ट कर देता है, जैसे यदि किसी प्राणी के हृदय, मस्तिष्क, स्नायु और मांसपेशी आदि को अलग अलग कर दें तो क्या शेष रह जायेगा? केवल मिट्टी का एक लौटा।”^१

कला का प्रयोजन

प्रोचे ने कला को विज्ञान, उपयोगिता और नतिकता से स्वतंत्र स्वीकार किया है। वह कला में विषयवस्तु के चुनाव की समवनीयता स्वीकार करता है, इसलिए वह ‘कला के लिए कला’ सिद्धांत का समर्थक है। वह लिखता है, ‘प्रभावों और मवेदनों के चुनाव का मतलब है कि ये अभिव्यजना के रूप में पहले से ही मौजूद हैं, अथवा निरंतर प्रवाहमान और अस्पष्ट भावों का चुनाव कैसे किया जा सकता है? चुनाव करने का अर्थ है इच्छा करना—इसकी इच्छा करना और उसकी इच्छा न करना, तथा यह और वह, ये दोनों हमारे समक्ष रहने चाहिए, अर्थात् उनकी अभिव्यजना होनी चाहिए। “यवहार सिद्धांत के बाद आता है, सिद्धांत के पहले नहीं। अभिव्यजना स्वतंत्र प्रेरणा है।”^२

“एक सच्चे कलाकार के मस्तिष्क में कोई विषय चक्कर लगाता रहता है, वह नहीं जानता क्यों? उसे लगता है कि उसके जन्म का क्षण नजदीक आता जा रहा है, लेकिन न वह इसकी इच्छा कर सकता है और न उसे रोक ही सकता है। यदि वह अपनी प्रेरणा के विपरीत, मनमाना चुनाव कर ले तो उसकी कवित्वशक्ति उसकी गलती के प्रति सावधान कर देगी और उसके प्रयत्नों का बावजूद, अभिव्यजना करेगी।”

१—वही, पृ० २०

२—वही, पृ० ५१-५२

निष्पत्ति यह कि “काव्य या कला के विषय या वस्तु का व्यावहारिक या नैतिक रूप से न प्रशंसा की जा सकती है, और न निंदा। जब कभी कला के समीक्षक कहते हैं कि विषय का चुनाव अच्छा नहीं हुआ, तो यह विषय के चुनाव को दोष देने की इतनी बात नहीं जितनी कि कलाकार के विषय चुनाव की पद्धति को दोष देने की बात है। इसे विषयगत अतिविरोधा के कारण अभिव्यजना की असफलता ही कहना होगा।”^१

कला में कुरूपता

कुरूपता के सम्बन्ध में क्रोचे ने कहा है, ‘यदि कुरूपता दुनिया से नष्ट कर दी जाय, और उसके स्थान पर सद्गुण और मानन्द की स्थापना की जा सके तो समस्त कलाकार विकृत अथवा निराशापूर्ण अनुभूतियों को प्रस्तुत न कर, केवल शान्त निर्दोष और मानन्ददायक अनुभूतियाँ ही प्रस्तुत करेगा। किन्तु जब तक प्रकृति में कुरूपता और क्षुद्रता विद्यमान है और कलाकार के अन्तर्भूत को वह प्रभावित करती है, तब तक उसकी अभिव्यजना को रोकना असंभव है।’^२

कला में विषयवस्तु के चुनाव को अस्वीकार करने के कारण यह आशंका नहीं होनी चाहिए कि इससे तो क्षुद्र कला का भी भोचिखाने सिद्ध हो जायेगा। वस्तुतः क्रोचे ने अनुसार, “जो वास्तव में क्षुद्र है, वह इसलिए क्षुद्र है कि वह अभिव्यजना के स्तर तक नहीं उठाया जा सका।” दूसरे शब्दों में, “वस्तु की पकड़ की असमर्थता के कारण ही सदा क्षुद्रता उत्पन्न होती है, इसलिए नहीं कि वस्तु में वे गुण विद्यमान हैं।”^३

सौंदर्य ‘सफल व्यजना’ और कुरूपता ‘असफल अभिव्यजना’ है, अर्थात् कुरूपता सौंदर्यानुभूति का अभाव है। असफल कलाकृतियों में ही यह बात पाई जाती है। यदि कोई अभिव्यक्ति सफल नहीं तो वह अभिव्यक्ति ही नहीं। ‘सौंदर्य में एकता और कुरूपता में अनेकता’ रहती है। “इसीलिए जब हम अधिकतर असफल कलाकृतियों की प्रशंसा सुनते हैं तो यह प्रशंसा इन कृतियों के उन्ही अंशों की होती है जो सुंदर हैं, पूरा कलाकृतियों के सम्बन्ध में यह बात नहीं है।”^४ क्रोचे का कहना है कि जब किसी कलाकार के पास कोई निश्चित बात व्यक्त करने के लिए नहीं होती तो वह अपनी आंतरिक रिक्तता को शब्द प्रवाह, संगीतमय पद्यों आदि के

१—वही, पृ० ५१

२—वही, पृ० ५२

३—वही, पृ० ५२-५३

४—वही, पृ० ७६

चकाचीं धर देनेवाले चित्रों तथा आश्चर्यचकित कर देनेवाली अथविहीन स्थापत्य कला की सामग्री के ढेर द्वारा ढाँचने का प्रयत्न करता है।^१

कला का सञ्चापन

क्रोचे ने काव्य को कवि के पूर्ण व्यक्तित्व की सृष्टि माना है। फिर भला उसकी कलाकृति में नतिकता और सामाजिकता की उपेक्षा कैसे की जा सकती है? उसने कहा है “यदि कला की सच्चाई का अर्थ है अपने पड़ोसी को घोसा न देने का नैतिक कसब, तो यह बात कलाकार के लिए ‘अप्राप्तिक’ है। जो बात उसकी आत्मा में है, वह उसे ही रूप प्रदान करता है, इसलिए वह किसी को घोसा देने का काम नहीं करता। उसे बचक केवल उसी समय माना जायेगा जब वह अपने कलाकार के कसब से च्युत होगा। यदि मिथ्याभाषण और बचकता उसके मन में होगी तो इन चीजों को जो वह रूप प्रदान करता है, उसे बचकता और मिथ्या भाषण नहीं कहा जा सकता, क्योंकि यह रूप सौंदर्यात्मक है। मान लीजिए, यदि कलाकार धूल ठग और पाखंडी है तो वह इन्हें कला द्वारा प्रदर्शित कर अपनी शुद्धि कर लेता है। यदि कला की सच्चाई का अर्थ है अभिव्यक्ति की पूर्णता और उसका सत्य, तो स्पष्ट है कि नैतिकता से उसका कोई सम्बन्ध नहीं हो सकता।”^२

कला द्वारा शुद्धीकरण

कला का मतलब यहाँ वह नहीं है जो सामान्यतया समझा जाता है। कलाकार जब अपनी लेखनी या सुलिका हाथ में पकड़ता है, उसके पहले ही उसके अंतर्भूत में जो कुछ उदित होता है, वह कला है। किसी भावावेश में आकर अथवा जीवन के कष्टों से अनुप्राणित होकर वह कला का सृजन नहीं करता। कलाकार जब अपने मन पर पड़े हुए प्रभावों की विस्तारपूर्वक व्याख्या करता है तो इसका मतलब है कि वह उन्हें मूल रूप प्रदान कर उन्हें अपने मन से बहिष्कृत कर देता है—उन्हें झकझोर देने से उसे मुक्ति मिल जाती है और वह उनके ऊपर हावी हो जाता है। इस प्रकार क्रोचे ने विचारों की अभिव्यक्ति द्वारा उनसे छुटकारा पाने की कला का जय माना है। कला मुक्ति प्रदान करती है क्योंकि वह निष्क्रियता को भगाती है।^३ कलाकार पर जो अधिक से अधिक संवेदनशीलता अथवा भावावेश की हीनता का आरोप लगाया जाता है उसका कारण है कि कलाकार की रचना में भावावेश सब दिखायी देता है जब वह किसी मूल्यवान सामग्री को अपने अंतर्भूत में सन्निविष्ट कर लेता है, तथा भावावेश से हीन अवस्था में उस समय वह कलाकृति का सृजन करता है जब अपने मन में उठनेवाले भावावेश पर वह विजय प्राप्त कर लेता है।^३

१—वही, पृ० ६८

२—वही पृ० ५३ ५४

३—वही पृ० २१

क्रोचे के समीक्षक

क्रोचे अपने युग का एक महान् दार्शनिक हो गया है जिसने अपने सौंदर्यशास्त्र के सिद्धांत द्वारा तत्कालीन साहित्य और कला को असाधारण रूप से प्रभावित किया। समीक्षा के क्षेत्र में उसने सौंदर्यशास्त्र का स्वतंत्र अस्तित्व स्थापित कर उसे काव्य और कला के गंभीर अध्ययन के लिये आवश्यक सिद्ध किया। उसकी रचनाओं का अंग्रेजी में रूपान्तर करनेवाले कितने ही अंग्रेजी विद्वान लेखक उसके विचारों से प्रभावित हुये।

जैसे अनेक दार्शनिक और समीक्षकों ने क्रोचे के सिद्धांतों का स्वागत किया, वैसे ही बहुतों ने उनके प्रति आलोचनात्मक दृष्टिकोण भी अपनाया। सुप्रसिद्ध अमराकी इतिहासवेत्ता जे० ई० स्पिनगान आरम्भ में क्रोचे के समर्थक थे, लेकिन आगे चलकर 'कला अभिव्यजना है और सभी अभिव्यजनामें कला है—क्रोचे की इस मान्यता का उन्होंने विरोध किया। स्कॉट जेम्स ने भी क्रोचे के सिद्धांतों की विस्तृत समीक्षा की। उसकी मान्यता है कि क्रोचे ने इस बात पर ध्यान नहीं दिया कि कला का काम कलाकार के भावों को दूसरों तक पहुँचाना है और कलात्मक कृति का प्रभाव दूसरों पर पड़ता है। सौंदर्य का अभिव्यजना को आन्तरिक स्वीकार करने का अर्थ हुआ कि जिन प्रभावों को कलाकार मूर्तिमात्र करता है, वे उसी के अस्तित्व में रहते हैं, बाह्य रूप वे धारण नहीं करते। किंतु ऐसी हासत में आलोचक उनका मूल्यांकन कैसे कर सकेगा? क्रोचे के अनुसार, 'कला सहजानुभूति है सहजानुभूति वैयक्तिक होती है और इस वैयक्तिक अनुभूति की पुनरावृत्ति नहीं होती,' लेकिन उसका यह भी कहना है कि कल्पना की सावभौमता के कारण समान विषय विभिन्न व्यक्तियों के मन में उसी सहजानुभूति को उत्पन्न करते हैं। किंतु यदि सहजानुभूति वैयक्तिक और अभूतपूर्व है और उसकी पुनरावृत्ति नहीं होती तो फिर आलोचक उसकी अनुभूति का साक्षात्कार कैसे कर सकता है? क्रोचे के मत में सवेदन मात्र कला नहीं है। सवेदन अथवा अनुभव बाह्य जीवन के अंग हैं, और वह जब तक कला के नाम से अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता, जब तक कि कलाकार उनसे अनासक्त होकर चिन्तन और मनन की सहायता से उनका पुनर्गुणन नहीं कर लेता। यह ठीक है कि इस प्रकार की अभिव्यजना की प्रक्रिया में उसे आनंद प्राप्त होता है। लेकिन कठिनाई तब पैदा होती है जब वह कला का प्रयोग उस अर्थ में करता है जो किसी की भावना नहीं है। उसके अनुसार कलम, कुँची अथवा छेनी उठाने के पूर्व जो अनुभूति कलाकार के मन में उपस्थित रहती है, वही कला है—जो इन उपकरणों के उपयोग करने से पहले ही पूर्ण हो जाती है। दूसरों ने कला का भौतिक माध्यम स्वीकार किया है। जिसे दूसरे 'कलाकृति' अथवा 'सौंदर्य वस्तु' कहते हैं क्रोचे के लिये वह एक भौतिक प्रेरक मात्र है जो दर्शक में सुंदर सहजज्ञान को अनुप्रेरित करता है।

इसके, यत्नाश जोने ने कहा है कि ब्रह्मावादी के लिये विषय का चुनाव आवश्यक नहीं और बिना भी विषय का ब्रह्मात्मक रूप दिया जा सकता है, चाहे वह किसी ही विद्वत् पक्षों हो। लेकिन इसका परिणाम यह हुआ कि ब्रह्मा के अन्तर्गत कला की सार ऊत-जसूल विचार व्यक्त किये जाते लगे—मनक, विद्वत्, बुद्धि, और विनिश्चय को सहजता का अनुभूति भावना ब्रह्मात्मक अभिव्यञ्जना की भाषा की जाने लगी। फिर, ब्रह्मावादी का नाम है यानी ब्रह्मा का दूसरों तक न प्रसार करता लेकिन जोचे इस बात को भूल-सा ही गया है। “उसके ब्रह्मावादी की हानि केवल अपने महज्जान में ही रहती है कोई भाषा यह नहीं बोलता, यह स्वयं न भ्रमण करता है ?” जोचे के ब्रह्माविद्या में जीवन के प्रति भी उपेक्षा प्रकट की गयी है।

आदि० ए० रिचर्ड्स ने तो जोचे की इसी उपेक्षा की कि अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ ‘लिटरेरी क्रिटिजिज्म’ में उससे सम्बन्ध में एक छोटा-सा फुटनोट लिखकर ही नतीजा कर लिया।

अभिव्यञ्जनावाद और यमोक्ति

अभिव्यञ्जनावाद की प्रवृत्ति चित्रब्रह्मा से उधार ली गयी है इसलिये देना जाय तो जोचे के सौंदर्य सिद्धांत ने उसका सम्बन्ध नहीं, यद्यपि यह सही है कि बहुत से अभिव्यञ्जनावादी समीक्षक जोचे के सिद्धांतों से प्रभावित हुए हैं। अभिव्यञ्जनावादी प्रभाववाद की भाँति एक रूपवादी प्रवृत्ति है। १६वीं शताब्दी में फ्रांस में कुछ चित्रकारों ने प्रभाववादी (इम्प्रेशनिस्ट) शैली का सूत्रपात किया था। वे लोग रंगों के द्वारा प्रतिचित्र (रेटिनाल इमेज) का प्रजनन कर वातावरण की सृष्टि करते थे। अभिव्यञ्जनावादी भी अपने विचारों को व्यक्त करने के लिये विभिन्न शब्दों और संकेतों का प्रयोग करते हैं। उन्हें विचारों की स्पष्टता अभीष्ट नहीं, इसलिये किसी कलाकृति का मूल समझने के लिये व्याख्या की आवश्यकता होती है। अभिव्यञ्जनावाद आत्मनिष्ठावाद का ही चरम रूप है। अभिव्यञ्जनावादी अपने आपसे निमित्त वास्तविकता में ही विश्वास करते हैं जीवन की अन्य किसी वास्तविकता में नहीं।

हिंदी में जोचे के सिद्धांतों को लेकर काफी भ्रम फैला। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने जोचे के अभिव्यञ्जनावाद को ‘भारतीय वक्रोक्तिवाद का विनाशकारी उत्पान’ कहकर उसे ‘वाग्वैचित्र्यवाद’ की संज्ञा दी। शुक्लजी के इस कथन के बाद से आचार्य कुतक के वक्रोक्तिवाद के साथ जोचे के अभिव्यञ्जनावाद की तुलना करने की परम्परा चल पड़ी। वस्तुतः जैसा हम देख आये हैं जोचे के अभिव्यञ्जनावाद में उक्ति वैचारिक नहीं है, वक्रोक्तिवाद भी इसे कहना गलत है।

१—द मैकिंग ऑफ लिटरेचर, पृ० ३२१-२२, तथा देखिये डा० सुरेन्द्रनाथ दास शुक्ल, सौंदर्यतत्त्व रूपांतरकार डा० आनन्दप्रसाद दीक्षित, पृ० १२८ आदि, इलाहाबाद वि० सं० २०१७

भाचार्य कुतक ने ध्वनिसिद्धांत का खंडन करने के लिये विक्रोवित को काव्य की आत्मा स्वीकार किया। वक्रोक्ति अर्थात् प्रसिद्ध कथन की अपेक्षा, विलक्षणता उत्पन्न करनेवाली विचित्र अभिधा, अभिव्यजनावाद इसे नहीं कहा जा सकता। देखा जाय तो कुतक और श्रोत्रे दोनों ही कलावादी भाचार्य होने के कारण अभिव्यजना को काव्य की आत्मा कह कर कल्पना को मुख्य मानते हैं और दोनों ही अभिव्यजना में श्रेणियाँ स्वीकार नहीं करते—अर्थात् अभिव्यजना या सफल होगी अथवा असफल। फिर भी दोनों का लक्ष्य भिन्न भिन्न है। एक असकारवादी भाचार्य है, दूसरा दाशनिक। असकारवादी होने के कारण कुतक ने असकारमयी उक्ति, वेदमय पूरा शैली और कवि के कोशल को मुख्य माना है, केवल चमत्कारपूर्ण उक्ति को ही यहाँ काव्य स्वीकार किया गया है। जब कि श्रोत्रे ने सहजानुभूति को अभिव्यजना मानते हुए असफल उक्ति अथवा असफल अभिव्यजना को अभिव्यजना ही स्वीकार नहीं किया। कला, सहजानुभूति और अभिव्यजना को उसने पर्यायवाची माना है जिसमें विषय और शैली को अलग अलग नहीं किया जा सकता। श्रोत्रे ने उक्ति को और कुतक ने वक्रोवित को काव्य कहा है। कुतक की अभिव्यजना प्रयत्नसाध्य है जब कि श्रोत्रे को वहाँ तक पहुँचने के लिये प्रयत्न नहीं करना पड़ता। श्रोत्रे के मत में काव्य का चरम लक्ष्य भानन्द प्राप्ति नहीं, भानन्द तो अभिव्यजना का सहचारी है, जब कि कुतक के काव्य का लक्ष्य भानन्द है और सौंदर्य उस भानन्द की प्राप्ति में कारण होता है। श्रोत्रे ने वस्तुतत्त्व को गौण माना है जब कि कुतक के मत में वस्तुतत्त्व महत्त्वपूर्ण है।

निष्कर्ष

कला का जीवन के साथ सम्बन्ध स्थापित करते हुए जब कला सम्बन्धी दृष्टि-कोण प्रतिवाद पर पहुँच गया तो कलावादी सिद्धान्त का आविर्भाव हुआ। हिल्स्टर इस सिद्धान्त का पुरस्कर्ता हो गया है। एडगर एलन पो ने शिव अथवा सत्य की अपेक्षा सौंदर्यप्राप्ति को कला का मुख्य प्रयोजन बताया—जिस सौन्दर्य के चिन्तन से आत्मा समुन्नत होती है। वाल्टर पेटर ने कलावाद का सैद्धांतिक निरूपण करते हुए कला को उद्देश्यहीन प्रतिपादित किया। नैतिकता को उसने कला के अधीन मानकर सौंदर्यवाद की प्रतीष्ठा की। सौंदर्यवादी सिद्धान्त में भावावेशजयतीव्र इन्द्रियानुभूति की सत्ता स्वीकार की गयी, जब कि हम किसी क्षण में सब कुछ विस्मृत कर उद्बुद्ध हो उठते हैं। भावावेश की अभिव्यक्ति के लिये रूपविधान को मुख्य स्वीकार कर रूपविधान और विषयवस्तु को पृथक् माना गया। कलाकार की अभिव्यजना को सबप्रमुख कहा गया, क्योंकि आत्माभिव्यजना के कारण ही कला सर्वश्रेष्ठ कहे जाने योग्य होती है। वाइल्ड ने कला को सर्वोपरि वास्तविकता स्वीकार कर जीवन को कल्पना का केवल एक प्रकार बताया। ब्रूडने ने कलावादी सिद्धान्त

सम्बन्धी भान्तियों का निराकरण करते हुए कला के सम्बन्ध में गम्भीर विचार व्यक्त किये। उसने रूपविधान को अतिशय महत्त्व देनेवालों के मत की प्रमाणात् ठहराकर काव्यानुभूति को ही सर्वप्रमुख माना। श्रेष्ठ कला में उसने असंख्य संकेतों का अस्तित्व स्वीकार किया, जिनकी सहायता से कलाकार अपने अभिप्राय को अभिव्यक्त करने में समर्थ होता है। श्रोत्रियों ने सौंदर्याश्चर्य का पृथक् अस्तित्व सिद्धकर कलावादी सिद्धान्त की शुद्धता पर मोहर लगा दी। सहजानुभूति को अभिव्यजना प्रतिपादित कर उसने सौंदर्यात्मक अथवा कलात्मक तथ्य से उसे अभिन्न स्वीकार किया, अतएव प्रतिभा की प्रतीकिक शक्ति मानने से इंकार कर दिया, केवल सफल अभिव्यक्ति को ही श्रोत्रियों ने अभिव्यजना माना।

कलावादी सिद्धांत में कला को जीवन से सर्वथा पृथक् कर दिया गया। गोतिये के कलावादी मत पर टीका करते हुए एफ० एल० लूक्स ने 'सिटीज़न ऐंड फिलॉसॉफी' (पृ० २१०) में लिखा है कि वह जब 'कला कला के लिये' सिद्धांत का प्रतिपादन करता है तो वह कला को अनैतिक (amoral) कहता है। और वह यही नहीं ठहरता, भागे बढ़कर कला को वह नैतिकता विहीन (anti moral) सिद्ध करने की चेष्टा करता है। गोतिये लिखता है "कोई नगर केवल उसकी इमारतों के कारण ही उसे दिलचस्प लगता है वहाँ के निवासी कितने ही अधम और नीच क्यों न हों, तथा वह नगर भले ही अपराधों का भण्डार हो, भुम्हे कोई दरकार नहीं, जब तक कि इमारतों को देखते हुए मेरी हस्या न बर दी जाये।" कलावादी प्रवृत्ति को शैतानीय प्रवृत्ति कहा गया है जब कि प्रीटो के हस्तक्षेप के बिना ही शिशु नाराजी की भावना से, अपने ही खेलनों से खेलने की इच्छा करता है (वहाँ० पृ० २४६)।

(च) बीसवीं शताब्दी की आलोचना

[बीसवीं शताब्दी]

आई ए रिचर्ड्स (१८६३-

बीसवीं शताब्दी का प्रथमार्ध

हरविंग वैबिट (१८६५-१९३३)

पॉल एलमेर मोरे (१८६४-१९३७)

टी ई ह्यूम (१८८३-१९१७)

एनरा पाउण्ड (१८८५ -

प्रभाववाद (इम्प्रेसनिज्म)

प्रतीकवाद (सिम्बोलिज्म)

चार्ल्स वोदलेयर (१८२१-१८६७)

स्टेफन मलार्मे (१८४२-१८९८)

पाल बर्लेन (१८४४-१८९६)

पाल वालेरी (१८७१-१९४५)

आर्थर रेम्नो (१८५४-१८९१)

टी एस इलियट (१८८२-१९६५)



आई ए रिचर्ड्स (१८६३-) समीक्षा सिद्धांत का मनोवैज्ञानिक आधार

काव्य में यथायथा का कितना ग्रन्थ है इस सम्प्रदाय में प्राचीन काल से वाद-विवाद होता रहा है। प्लेटो ने कविता को अनुकरण का अनुकरण बताकर कवियों की गहंणा की थी। लेकिन अरिस्टोटल ने अनुकरण का अर्थ पुनः मृज्ज करके काव्य की परिभाषा ही बदल दी। उसने बताया कि इतिहासकार कवलय उही तथ्यों का वर्णन करता है जो घटित हो चुके हैं जब कि कवि समाख्यमान तथ्यों का विवरण करता है। सिडनी का कवन था “कवि किमी बात को निश्चय-पक्व नहीं कहता इसलिए वह असम्य भ्राषण के दोष से मुक्त रहता है।” इस प्रकार उसने काव्य के शाब्दिक सत्य पर जोर न देकर उसके नैतिक पक्ष का समर्थन किया। शाली ने कविता को ‘शाश्वत सत्य में अभिव्यक्त जीवन का प्रतिबिम्ब’ स्वीकार किया।

आग चलकर, विक्गेरियन युग में जैसे जैसे विज्ञान का महत्त्व बढ़ा, काव्य और विज्ञान में से किसे सत्य का स्रष्टा अधिक है इस बात की चर्चा हुई। थॉमस पोर्बांक ने विज्ञान की दुहाई देते हुए काव्य को निरूपयोगी बताया। मैथ्यू आर्नोल्ड ने इसके उत्तर में काव्य के भविष्य की महत्ता की ओर इंगित करते हुए उसमें विज्ञान की मुख्यता स्वीकार की, बाकी को माया का मसारा घोषित किया। उसी कविता को उसने उसमें कहा है ‘जिम्मे निर्माण करने, पोषण करने और आनंद प्रदान करने का शक्ति हो।’ लेकिन इसमें न तो कविता का परिभाषा ही प्राची है और न कविता और विज्ञान का अंतर ही स्पष्ट होता है। आगे आनेवाले समीक्षका इस प्रश्न को विशेष रूप से चर्चा का विषय बनाया।

काव्य के समर्थन में विज्ञान का सहारा

आई. ए. रिचर्ड्स आधुनिक समीक्षकों में एक प्रभावशाली समीक्षक हो गया है जिसने अपनी ‘साइल एण्ड पाएट्री’ (विज्ञान और कविता—१९२६) नामक रचना में कविता की परिभाषा उसकी उपयोगिता तथा वैज्ञानिक सत्य से उसकी भिन्नता इन सब बातों की विस्तार से चर्चा की है। आधुनिक मनोविज्ञान के आधार में कविता की परिभाषा देते हुए उसने बताया है कि कविता क्या है और पाठकों की वह किस प्रकार प्रभावित करती है।

रिचर्ड्स की ‘प्रिंसिपल्स ऑफ सिटरेरी क्रिटिसिज्म’ (साहित्यिक समीक्षा सिद्धांत) नामक पुस्तक ‘इटरनेशनल साइकेरी ऑफ साइकोलोजी फिजिऑलॉजि एण्ड साइटिफिक मेथड नामक सीरीज में १९२४ में प्रकाशित हुई थी—इसने लेख

के दृष्टिकोण का सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। जिस प्रकार शेली ने कवियों से सवधिit प्लेटो के वक्तव्य का उसी के सिद्धांतों द्वारा खंडन किया, उसी प्रकार कविता के ऊपर किय गये बर्णानिकों के आलोचकों का उत्तर देने के लिए रिचर्ड्स ने विनाश की सहायता ली। अपनी उक्त रचना को रिचर्ड्स ने 'विचार करने का यंत्र' कहा है "लेकिन फिर भी किसी धोवन की प्रयत्न रेखागाही के इजन क काय का अपहरण करने की उस आवश्यकता नहीं।" अपनी इस रचना को उसने एक वरध से उपमा दी है जिस पर 'संभयना के उलझे हुए अशा को फिर से बुनने का प्रयत्न किया गया है।'

सौंदर्यवादियों के सिद्धांत की सीमासा

सौंदर्यवादियों ने सौंदर्य की बाह्य सत्ता स्वीकार न कर, सौंदर्यबोध को मुख्य बताते हुए जो उसका विवेचन किया है रिचर्ड्स ने उसे प्रमाय ठहराया। सौंदर्यानुभूति की अवस्था को उसने काल्पनिक माना है। उसका कहना है कि मनोविज्ञान के अनुसार, ऐसी कोई सुस्पष्ट मानविक अवस्था नहीं जिसे सौंदर्यानुभूति का नाम दिया जा सके। वस्तुतः जब से काण्ट ने 'सौंदर्य के सम्बन्ध में प्रथम बौद्धिक शब्द' का उच्चारण करते हुए 'रचि की समीक्षावृत्ति' (जजमेंट ऑफ टेस्ट) की व्याख्या की और इस निष्पत्ति सव्यापक अवैदिक, इन्द्रियजय सुख प्रयत्न सामान्य मनो भावों से परे प्रतिपादन कर, उसका द्वितीय वस्तु के रूप में उल्लेख किया तभी से उक्त मान्यता की पर परा चला। काण्ट ने आत्मा को समस्त काय शक्तियों को तीन भागों में विभाजित किया है—जानवृत्ति, सुख प्रयत्न दुःख को अनुभूति, तथा इच्छा व्यापारवृत्ति। इह क्रम से समस्त (एण्डरस्टैंडिंग) समीक्षावृत्ति (जजमेंट) और बुद्धि (रीजन) कहा गया है। जैसे जानवृत्ति और इच्छा-व्यापारवृत्ति के बीच में सुख दुःख का अनुभूति आती है वैसे ही समस्त और बुद्धि के बीच में समीक्षावृत्ति आती है। काण्ट ने सौंदर्यानुभूति 'का सम्बन्ध समीक्षावृत्ति (क्रिटिकल ऑफ जजमेंट) से जोड़ा है जबकि समस्त का विवेचन 'प्रिटिवल ऑफ थ्योर रीजन' और बुद्धि का विवेचन 'प्रिटिवल ऑफ प्रैक्टिकल रीजन' से किया गया है। तात्पर्य यह है कि सौंदर्यानुभूति का सम्बन्ध आदसवाद के साथ है।

रिचर्ड्स का कहना है कि सौंदर्य और अनुभूति के सम्बन्ध ने समाक्षानात्म में विद्रुता हा पैदा की है। वह प्रश्न करता है, 'सत्य यदि मस्तिक के बौद्धिक प्रयत्न सैद्धांतिक (डिपार्टमेंट) अशा का जिज्ञासात्मक प्रवृत्ति का, तथा शिव इच्छा परावासे व्यावहारिक अशा का विषय है तो फिर सुंदर को कौन से अशा के अधीन माना जायगा ? जो जिज्ञासात्मक जिज्ञासात्मक और व्यावहारिक प्रवृत्ति से 'प्रत्यक्ष' उनके सम्बन्ध में प्रश्न हा नहीं उत्पन्न वह निश्चयोपी है।'^{१२}

१—प्रिटिवल ऑफ लिटरेरी प्रिटिविजन, पृ० ११ १२, सदर्न १६२४

२—इसे पृ० १३

सौंदर्य की परिभाषाओं की मीमांसा

सी० के० प्रागडेन और जेम्स बुड के सहयोग से लिखी हुई 'द फाउण्डेशन् ऑफ एस्थेटिक्स' (सौंदर्यशास्त्र के आधार-१९२१) नामक पुस्तक में रिचर्ड्स ने सौंदर्य की परिभाषाओं की विवेचना करते हुए उन सबमें 'मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण' को ही प्रमुख माना है। 'भावावेगों को उत्तेजित करनेवाली वस्तु' सुन्दर है—यह परिभाषा प्रति पाति दोष में दूषित है। रिचर्ड्स लिखता है "केवल भावावेग होने के कारण, सामान्यतया भावावेगों को सर्वाधिक मूल्य प्रदान करना कुछ सरल नहीं है। प्रायः बिना किसी विशेष अर्थ के उनका अनुभव किया जा सकता है, और कला के साथ उनका सम्बन्ध होना आवश्यक नहीं।"^१ कुछ लोग "मान्यता प्रदान करनेवाली किसी भी वस्तु" को सुन्दर कहते हैं। यह परिभाषा अत्यन्त सीमित होने के कारण अध्याप्ति दोष से दूषित है। यह परिभाषा सुख को सर्वोत्कृष्ट मानने वाले सुखवादियों (हिडालिस्ट) जैसी प्रतीत होती है।^२

तत्पश्चात् क्लाइव बन और रोजर फ्राय के मत की विवेचना की गयी है। बल के अनुसार, किसी भी कलाकृति से एक 'विचित्र भावावेग' उत्पन्न होता है जिसे 'सौंदर्यात्मक भावावेग' कहा गया है। बल और फ्राय दोनों की ही मान्यता है कि कलाकृति में कोई 'साधक रूप' होना चाहिए जिससे किसी 'विशिष्ट भावावेग की उत्पत्ति' हो सके। इस परिभाषा को रिचर्ड्स से ऐसा ही बताया है जैसे कोई वृत्ताकार परिधि में घूमकर उसी स्थान पर लौट आये जहाँ से उसने यात्रा आरम्भ की हो। उसका कहना है कि जब हम किसी वस्तु को 'सुन्दर' कहते हैं तो हमें यह मानना होगा कि वह वस्तु सुन्दर है। लेकिन यदि समीक्षक अमुक वस्तु को इसलिए सुन्दर कहता है कि उसे उसके सुन्दर होने का अनुभव होता है इसका मतलब हुआ कि घूम फिरकर हम अपने उसी वक्तव्य पर आ गये जहाँ से चले थे।^३

इस प्रकार रिचर्ड्स ने कला को एक मानवी व्यापार माना है जो मानवा को प्रभावित करता है और इसलिए जो कोई मानवों के सम्बन्ध में सही अध्यापण करता है उसका यह ठीक ठीक विश्लेषण करने में समर्थ होता है। सौंदर्यानुभूति को उसने कोई पृथक् असाधारण अनुभूति स्वीकार नहीं किया, क्योंकि मनोविज्ञान में इस प्रकार का अनुभव करनेवाला कोई पृथक् इन्द्रिय नहीं। किसी कविता को

१—फाउण्डेशन् ऑफ एस्थेटिक्स, पृ० ५६, लिटरेरी क्रिटिसिज्म शाट हिस्ट्री, पृ० ६१४ पर से।

२—फाउण्डेशन् स पृ० ५३, लिटरेरी क्रिटिसिज्म एंशॉट हिस्ट्री, पृ० ६१४ पर स।

३—फाउण्डेशन् स पृ० ६१, लिटरेरी क्रिटिसिज्म एंशॉट हिस्ट्री, पृ० ६१४-१५, प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म पृ० १५ इत्यादि।

पढ़कर या किसी चित्र को देखकर हमारे आदर जीवविज्ञान गद्यी (यापोलोजिक्न) परिवर्तन होते हैं। सोकोत्तर आनंद प्राप्त नहीं होता क्योंकि उसे ग्रहण करने के लिये कोई भी लोकोत्तर इन्द्रिय नहीं है। अतएव भावगो के सामग्र्य और अनुपम को ही यही सौख्यानुभूति कहा गया है।

मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया की मुरयता

रिचर्ड्स के अनुसार 'अनुभवों को पृथक् करने और उनका मूल्यांकन करने के प्रयत्न को समीक्षा कहते हैं। अनुभव के स्वरूप अथवा मूल्यांकन और सम्प्रणाल के सिद्धांतों को समझे बिना यह समभव नहीं है।' इस प्रकार की समुचित समीक्षा-पद्धति के लिए मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया आवश्यक है, जो किसी रचना के सृजन और उसके मूल्यांकन के समय क्रमशः लेखक और पाठक के मन में आविर्भूत होती है। इसी आधार पर असंमित प्रगति का होना समभव है जैसी प्रगति क्रांति युद्ध के समय से होती आई है। वह लिखता है, 'यह अच्छी तरह समझ लेना चाहिए कि यदि सब ठीक से चलता रहा तो सन् ३००० का मानव हमारे सारे सौंदर्यशास्त्र, सारे मनोविज्ञान और सारे मूल्यांकन के आधुनिक सिद्धांत को ऐसा या देगा कि वे दयनीय प्रतीत होने लगें। ऐसा न होने पर निश्चय ही अविष्य दीन हान हो जायगा।' स्पष्ट है कि रिचर्ड्स समीक्षाशास्त्र को नये-नये आविष्कारों को लेकर आगे बढ़नेवाले आधुनिक विज्ञान के साथ जोड़ रहा है।

काव्य की उत्पत्ति

रिचर्ड्स ने भाषा के दो प्रयोग स्वीकार किये हैं। एक में भाषा का वैज्ञानिक प्रयोग है जिसमें किसी वान का मरत्य अथवा असत्य निर्देश होता है, दूसरे में भावावेश भाषा का प्रयोग है। एक को बौद्धिक प्रवाह और दूसरे को भावावेशयुक्त प्रवाह कहा गया है। रिचर्ड्स के शब्दों में, 'कविता का सम्बन्ध किसी सामित और प्रत्यक्ष निर्देश से नहीं है। वह किसी चीज का निर्देश नहीं करता, अथवा उसे निर्देश नहीं करना चाहिए। इसका एक भिन्न तथा उतना ही महत्वपूर्ण तथा अधिक आवश्यक उद्देश्य है—जीवनप्रद सामग्री के माध्यम जीवनदायिनी शब्दावली का प्रयोग। कविता का काय होता है अथवा होना चाहिए अनुभूति के उपयुक्त मनोभाव को प्रवृत्त करना।' २

कविता का अध्ययन करते समय रिचर्ड्स ने भावावेश के प्रवाह को ही मुख्य बताया है क्योंकि यह हमारी अभिरचियों पर आधारित है, और यही प्रभावकारी

१—प्रतिपक्ष आंक लिटरेरी क्रिटिसिज्म, भूमिका, पृ० २

२—वही, पृ० ४

३—द मीनिंग ऑफ मोनिंग, आगडेन और रिचर्ड्स, क्रिटिकल अप्रोच टू लिटरेचर, पृ० १३४ ३५ पर से

होना है जब कि कविता के ग्रन्थयन से उत्पन्न होनेवाला बौद्धिक प्रवाह महत्त्वपूर्ण नहीं होता। बौद्धिक प्रवाह को भावावेग के प्रवाह में केवल एक साधन के रूप में माना गया है, क्योंकि उसका वह संचालन करता है और उसे उत्तेजित करता है। यहाँ भावावेग के प्रवाह को ही सक्रिय कहकर उसे महत्त्वपूर्ण बताया है क्योंकि इसी से समस्त शक्ति और उत्तेजना का आविर्भाव होता है। इसकी विचारधारा एक ऐसी फ्रीडा की भाँति है जो किसी 'फ़ासक' के द्वारा संचालित होती है जो कि मुख्य मशीन को नियंत्रित करता है। इस प्रकार का प्रत्यक्ष अनुभव मूल रूप से किसी अभिरुचि अथवा अभिरुचियों का समूह होता है जो एक लटकन की भाँति इधर उधर झनकर अपने पूर्व की स्थिति में आकर ठहर जाता है।^१

यहाँ मानसिक प्रक्रिया की, दिक्सूचक यंत्र की सुझा के साथ तुलना की गयी है। य सुझा किनी भी दिशा का और गतिशील होने के लिए स्वतंत्र हैं, किनी भी विक्षोभ का इन पर प्रभाव पड़ता है तथा अनेक स्नायुना के पश्चात् अन्त में य किनी एक दिशा में आकर ठहर जाती हैं। यही बात हमारी अभिरुचियों के सम्बन्ध में समझनी चाहिए। हमारा मस्तिष्क 'कोमलतापूर्वक' निर्मित अभिरुचियों की एक प्रणाली है। हमारे स्नायुमण्डल में जब कोई विक्षोभ पैदा होता है तो उससे हमारी अभिरुचियों की स्थिति उलट पलट हो जाती है। इससे हमारे व्यक्तित्व के गठन पर स्थायी प्रभाव पड़ता है। लेकिन स्वस्थ और पण जीवन के लिए मस्तिष्क का अपनी सन्तुलित अवस्था में रहना आवश्यक है। और रिचर्ड्स के अनुसार यह कार्य सम्पन्न किया जाता है कविता के द्वारा।^२ उसी के शब्दों में, 'मनुष्य किनी भी अर्थ में सुस्पष्ट बोधशक्ति नहीं है, वह अभिरुचियों की प्रणाली है। बोधशक्ति उसकी सहायता करती है, उसे नष्ट नहीं करती।' विज्ञान और कविता में यही अंतर है—विज्ञान का सम्बन्ध बोधशक्ति से है और कविता का अभिरुचियों से। इसीलिए रिचर्ड्स के मत में कवि का अपने भावों के कारण नहीं, सम्प्रेषण के प्रयत्नों के कारण महत्त्व है। 'कविता जो कुछ अभिप्रेत करती है वह महत्त्वपूर्ण नहीं, बल्कि महत्त्वपूर्ण यह है कि वह क्या है। कवि किसी वैज्ञानिक की भाँति कविता नहीं लिखता। वह शब्दों का इसलिए इस्तेमाल करता है कि परिस्थिति के अनुसार, य शब्द उसकी समस्त अनुभूति की आदेश प्रदान करने, नियंत्रित करने और उसे सघटित करने के साधन रूप में उसकी चेतना में सम्मिलित हो जाते हैं।'^३

१—साइस एंड पोएट्री, क्विटिस्मिज्म द फाण्डेश स आफ माइन् लिटरेरी जजमेंट,

पृ० ५०८

२—वही, पृ० ५०८ E

३—वही, पृ० ५१० ११

कवि अपने शिल्प कौशल का आधार ग्रहण कर वाक्य का सृजन नहीं करता, क्योंकि शब्दावली काव्य के शिल्प कौशल से उद्भूत न होकर वास्तविक सरोपर अनुभव के आदेश से उद्भूत होती है। इससे रीचड्स ने जीवन के साथ कविता का सम्बन्ध स्थापित किया है। उसने कथनानुसार, कवि यही हो सकता है जिसका जीवन पर सर्वोपरि शासन है और जीवन का यह शासन उसकी शब्दावली और सत्य के शासन में प्रतिबिम्बित होता है। इसीलिए कवि की झली को, जिस पद्धति से उसकी अभिव्यक्ति संगठित होती है उस पद्धति का प्रत्यक्ष परिणाम कहा है। यहाँ 'वाणी की आदग देनेवाली उसकी आश्चर्यजनक शक्ति को, अपनी अनुभूति की आदेश देनेवाली उसकी अधिन आश्चर्यकारक शक्ति का केवल एक अंग मात्र' स्वीकार किया गया है।^१

काव्य और सभ्यता

शमी ने 'सबसे गुप्ती और सर्वोत्कृष्ट भस्तिष्क का ध्येयनम और सर्वाधिक सुख-मय क्षणों के लिखित विवरण' का कविता कहा है। रीचड्स ने कविता का दस परिभाषा का मा प किया है। उसके मन में कवि का कथन वास्तविक न होकर 'कृत्रिम होता है, जो किसी वैज्ञानिक के कथन से भिन्न है। वैज्ञानिक के कथन की सत्यता प्रयोगशाला में प्रमाणित की जाती है, जब कि कवि का कथन किसी 'प्रवृत्ति' द्वारा स्वीकृत रहता है, या इस प्रवृत्ति की स्वीकृति पर ही उसकी सत्यता निर्भर रहती है। इसीलिए 'कवि का काव्य सत्य कथन नहीं है। फिर भी कविता सदैव कथन करने—महत्त्वपूर्ण कथन प्रस्तुत करने—का बीज भारतीय है और यह एक कारण है कि कतिपय गणितशास्त्र के वेत्ता इसे पढ़ नहीं सकते। उह ये तथा कथित कथन मिथ्या प्रतीत होते हैं।'^२

इस प्रकार के कथनों की 'काय सम्बन्धी सत्य' के नाम से अभिहित किया गया है। ये सत्य प्रायः तकपूर्ण नहीं होने हमारे भावावेगों के संगठन द्वारा ही ये उत्पन्न होते हैं। ऐसे कथनों का हमारी भावनाओं और प्रवृत्तियों पर जो प्रभाव पड़ता है, उससे वे पूर्ण रूप से अनुशासित रहते हैं। कभी तक भी दिखाई दे जाता है लेकिन गौण रूप में ही। ऐसी हालत में कवि के 'मिथ्या कथना को 'सत्य' ही माना गया है बशर्ते कि वे किसी प्रवृत्ति के अनुकूल हो या उससे सहायक हो, अथवा वे उन प्रवृत्तियों को परस्पर सम्बन्ध करते हो जो किसी अथ आधार पर अभाष्ट हो।'^३

देखा जाय तो सत्य उक्ति ही हमारे लिए विशेष उपयोगी होती है, लेकिन रीचड्स का मानना है कि केवल उसके बल पर हम अपने भावावेशों और प्रवृत्तियों

१—वही पृ० ५१३ १८

२—वही पृ० ५१७

३—वही पृ० ५१८

को व्यवस्थित रूप नहीं दे सकते। ईश्वर, धर्म आदि सम्बन्धी हमारे ऐसे कितने ही मिथ्या विश्वास हैं जिन्हें हम सदियों से अंगीकार करते आये हैं—जो मस्तिष्क के सघटन के लिए आधारभूत कहे जाते हैं और जो उसके कल्याण की दृष्टि से आवश्यक रहें हैं—और आज के वैज्ञानिक युग में उन्हें स्वीकार करना असंभव हो गया है। उन्हें की आवश्यकता नहीं कि जिस ज्ञान के कारण उनका नाश हुआ है, वह ऐसा ज्ञान नहीं है कि जिसे हम अपने मस्तिष्क के उत्तम सघटन का आधार बना सकें। तात्पर्य यह है कि विशुद्ध ज्ञान द्वारा प्रकृति के ऊपर नियंत्रण में ही वृद्धि हो सकती है, जब कि असत्य कथन ऐसा साधन है जिसके माध्यम से हमारी प्रवृत्तियाँ परस्पर तथा ससार में व्यवस्थित रूप लेती हैं। वाक्यात्मक सत्य की जो आलंकारिक, प्रतीकारमक अथवा सहजानुभूति रूप से व्याख्या की गयी है यह इसी असत्य कथन का परिणाम समझना चाहिए।^१

अतः मे रिचर्ड्स ने वाक्य की सभ्यता की सुरक्षा का एक प्रमुख साधन मानकर मैथ्यू आर्नोल्ड के शब्द उद्धृत किये हैं— 'कविता में हमारी रक्षा करने की सामर्थ्य है। अथवा कविता को पराभूत करने के लिए संपूर्ण रूप से यह एक संभव उपाय है। यह बात दूसरी है कि मनुष्य उसका लाभ उठाने के लिए कहाँ तक शक्तिशाली है।'^२ मनोवैज्ञानिक मानववाद का यही सिद्धांत है जिसका आधार पर रिचर्ड्स ने विज्ञान के मुकाबले में वाक्य की रक्षा की घोषणा की।

फला और नीति

रिचर्ड्स के अनुसार, जिस जैसा परिस्थितियाँ बदलती हैं, वैसे वैसे नैतिक मूल्य भी बदल जाते हैं। इसी नैतिकता से मानव सम्बन्धी कला के स्थान और उसके मूल्य का निर्धारण होता है। इसी आधार पर रिचर्ड्स ने शिव ('गुरु') की परिभाषा की है। उसके अनुसार, हमारे आवेगों का व्यायाम और हमारी अभिलाषाओं की तृप्ति को ही शिव अथवा मूल्यवान् कहना चाहिए। इसलिए किसी चीज को हम तभी अच्छी कहते हैं जब वह हमें सतोष प्रदान करती है, तथा एक अच्छे अनुभव से तात्पर्य है ऐसा अनुभव जिसमें इस अनुभव को पैदा करनेवाले आवेग संपन्न और तुष्ट हो जाते हैं तथा उसके व्यायाम और परिश्रम से कोई अधिक महत्वपूर्ण आवेग बाधित नहीं होता।^३

सर्वाधिक मूल्यवान् मन स्थितियों के सम्बन्ध में कहा गया है कि ये मन-स्थितियाँ वे हैं जिनमें त्रियाकलाप का अन्त्य तथा विशद और व्यापक समन्वय तथा

१—वही, पृ० ५१८-१९

२—वही, पृ० ५२३

३—प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म पृ० ५८

न्यूनतम ह्रास, ■ द, पुम्झी तथा नियन्त्रण रहता है। सामान्यतया मन स्थितियाँ उसी हद तक मूल्यवान होती हैं जिस हद तक वे अपव्यय और विफलता को कम करने की ओर उन्मुख रहती हैं।^१

अनुष्य एक दूसरे से भिन्न है इसलिए जो बात एक के लिए अच्छी है, उसका दूसरे के लिए अच्छा होना जरूरी नहीं। उदाहरण के लिए, नाविक डाक्टर, गणितज्ञ और कवियों की मन स्थिति भिन्न भिन्न होने से उनके मूल्य भी भिन्न होते हैं। निस्संदेह ऐसी परिस्थितियाँ हो सकती हैं और होती हैं कि जहाँ उच्च मूल्यों का जीवन संभव ही न हो।^२

जैसे डाक्टर शारीरिक स्वास्थ्य का ध्यान रखना है वैसे ही आलोचक मानसिक स्वास्थ्य का रक्षा के लिए जिम्मेदार है। आलोचक मूल्यों का निर्णायक होता है।^३ उसमें तीन बातें होनी चाहिए। उसे सनकी न होकर, अनुभूति में कुशल होना चाहिए, जिससे उसकी मन स्थिति उस कलाकृति से, जिसका वह निणय करने जा रहा है, सुसंगत हो, कम महिस्पर्शी विक्षेपतायुक्त अनुभवों का भेद करने में उसे कुशल होना चाहिए, मूल्यों का उसे ठोस निर्णायक होना चाहिए।^४

काय जीवन की आलोचना है—सैम्युअल जॉन्स के इस वक्तव्य के सम्बन्ध में रिचर्ड्स ने लिखा है कि यह एकदम स्पष्ट उक्ति है, यद्यपि इसकी बराबर उदारा होती रही है।^५ “कलाकार का काम उन अनुभूतियों को अंकित कर देना और विवरणीय बना देना है जो उसे सर्वाधिक समग्रणीय प्रतीत होती हैं। कलाकार एक ऐसा बिंदु है जहाँ मन का विकास व्यक्त हो उठता है। उसका अनुभूतियों में—ऐसी अनुभूतियों जो उसकी कृति को मूल्यवान बनाती हैं—ऐसे भावों का सामंजस्य दिखाया देता है, जोकि अधिकांश मस्तिष्कों में अस्त-व्यस्त, परस्पर प्रतिवद्ध तथा परस्पर विरोधा हुआ करते हैं। उसकी कृति में व्यवस्था होती है जब कि अधिकांश लोगो के मन में अय्यवस्था दिखाया देनी है।”^६

रिचर्ड्स ने कहा है कि नीतिवादी को प्रवृत्ति हमेशा कलाकार का अविश्वास या उसकी उपेक्षा करने की होती है। “लेकिन चूंकि जीवन का सदाचरण केवल ऐसी ही मूल्य प्रतिनियामों से उद्भूत होता है जो अत्यंत सूक्ष्म होने के कारण सब

१—वही, पृ० ५६

२—वही पृ० ६०

३—वही

४—वही, पृ० १४४

५—वही पृ० ६१

६—वही

सामान्य भाषापरक उक्तियों के सम्मेलन के बावजूद हैं, नीतिवादी के द्वारा कला की यह अपेक्षा एक प्रकार से उसकी उपयोगिता ही समझी जायगी। वस्तुन शैली की भाँति रिचर्ड्स ने भी इसी पर जोर दिया है कि नैतिकता का शिखाशास कवियों द्वारा ही किया जाता है, धर्मोपदेशकों द्वारा नहीं।^१

कविता, कविता के लिए

रिचर्ड्स ने कला के नैतिक सिद्धान्त को स्वीकार कर 'कला के लिए कला' सिद्धान्त को प्रमाणित किया है। कला और जीवन का अपने अभेद्य सम्बन्ध माना है। उनका अनुसार, यह बयान भामक है कि कला हमारे मन की किसी सौंदर्यपरक भावना को तृप्त करती है। कलावादी सिद्धान्त के प्रतिष्ठाताओं में उसने हिल्स्टर, वाल्टर पेटर तथा उनके प्रभावशाली शिष्यों के नाम गिनाये हैं। नीतिवादी रस्किन के विरुद्ध नवित प्रतिक्रिया के कारण भी उनका सिद्धान्त की बल मिला। फिर, अग्रेजी मन पर जो महाद्वीपीय एवं जर्मन सौंदर्यशास्त्र का प्रभाव अविन दृष्टा, उससे भी यह सिद्धान्त विरक्षित हुआ। वस्तुन जब से वैज्ञानिक सौंदर्यशास्त्र का मूलपात हुआ तभी से यह भाग्यद्व प्रवल हो उठा कि सौंदर्यानुभूति एवं ऐसी अनुभूति है जो विशिष्ट और स्वतः पूर्ण है और उसपर निरपेक्ष रूप से विचार किया जा सकता है। ब्रैडले के कलावादी सिद्धान्त की रिचर्ड्स ने विस्तृत समीक्षा का है।^२

रिचर्ड्स को देन

रिचर्ड्स धर्मरीक्षा में प्रचलित नव्य आलोचना के प्रवर्तकों में गिना जाता है। आलोचना के लिए मनोविज्ञान के अध्ययन को उसने अनिवार्य माना। वस्तुन साहित्य की अपेक्षा मनोविज्ञान में वह अधिक पारंगत था। साहित्यक मूल्यांकन की समीक्षा का, उद्देश्य मानते हुए उसने बताया कि मूल्य और प्रेरणायता (काम्युनिकेशन) की भित्ति पर ही आलोचना के भवन का निर्माण हो सकता है। वस्तुन जीवन और साहित्य के प्रति मनोवैज्ञानिक मानववादी दृष्टिकोण अपनाकर रिचर्ड्स ने साहित्य का मूल्य निर्धारित किया है।

यदि कोई साहित्यिक मूल्यांकन के सिद्धान्तों को समझने की क्षमता नहीं रखता तो ऐसे समीक्षकों और पाठकों के लिए रिचर्ड्स ने 'प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म' (व्यावहारिक समीक्षा - १९२६) तथा 'मीनिंग और मीनिंग' (अर्थ का अर्थ - १९२९) ग्रन्थों की रचना की। दोनों कृतियों ने पाश्चात्य जगत् की व्यावहारिक समीक्षा को प्रभावित किया। 'प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म' रचना में तीन बातें मुख्य हैं (क) 'संस्कृति की समसामयिक स्थिति' को सिपिवद्ध करना, (ख) जो इस बात का

१—यही पृ० ६२

२—यही, अध्याय १०, पृ० ७१-८०

पता लगाना चाहते हैं कि वाक्य में विषय में क्या साचते और अनुभव करते हैं, ऐसे लोगो में अध्ययन के प्रति नई रुचि पैदा करना, तथा (ग) साहित्य के अध्यापन में संशोधन करना। इसी उद्देश्य को लेकर रिचर्ड्स ने अपने वैशिष्ट्य विश्लेषणात्मक के श्रोताओं के समक्ष, उनकी टीका टिप्पणियों के लिए, अपरिचित कविताओं की आधुनिक ढंग की पाठ्य पुस्तकें प्रस्तुत की थी। रिचर्ड्स के अनुसार लोगों में पढ़ने-लिखने की क्षमता अत्यधिक निम्न कीटि की होने का कारण, उनके समीक्षात्मक परीक्षण के उच्च स्तर की अपेक्षा नहीं की जा सकती।

रिचर्ड्स के समीक्षात्मक सिद्धांतों के अध्ययन से पता होता है कि यह एक वैज्ञानिक प्रयत्न था। यदि हम कविता के मूल्य का परीक्षण करना चाहते हैं तो हमें यह जानना होगा कि कविता की रचना करते समय लेखक की ओर कविता का अध्ययन करते समय पाठक की क्या स्थिति रहती है। इसके लिए यह आवश्यक है कि किसी कलाकृति में उपयुक्त शब्दावली का सावधानीपूर्वक विश्लेषण करते हुए हम इस बात का पता लगायें कि अपने पाठकों और आधुनिक समीक्षा को यह कृति किस प्रकार प्रभावित करता है। इस प्रकार अपने समीक्षात्मक सिद्धांतों में वैज्ञानिक दृष्टिकोण का अपनाना वास्तविक समीक्षाशास्त्र की रिचर्ड्स की बड़ी देन समझी जायेगी। उनकी इस समीक्षात्मक पद्धति ने मैक्लीश वारेन और कैथिफ यक आदि विद्वानों को प्रभावित किया।

रिचर्ड्स के समीक्षा सिद्धांतों का आधार मनोवैज्ञानिक है, इसलिए उसके समीक्षकों का कथन है कि जैसे जैसे मानव चेतना के विज्ञान में परिवर्तन होगा वैसे-वैसे यह आधार स्थिर होता जायेगा। जॉन को रैसम ने अपनी 'यू क्रिटिसिज्म' (नया आलोचना) नामक पुस्तक में उसके इस मनोवैज्ञानिक आधार को अस्वीकृत किया है। टी एस एलियट भी इससे सहमत नहीं। अपनी 'यूज आफ पोयट्री ऐण्ड क्रिटिसिज्म (कविता का उपयोग और आलोचना) नामक पुस्तक में एलियट ने लिखा है 'रिचर्ड्स के नीतिशास्त्र अथवा उसके मूल्य का सिद्धांत में स्वीकार नहीं कर सकता, मुझे ऐसा कोई सिद्धांत ही भाग्य नहीं है जो शुद्ध वैयक्तिक मनोवैज्ञानिक आधार पर प्रतिपादित किया गया हो।'

बीसवी शताब्दी का प्रथमार्ध

प्रथम विश्वयुद्ध के उपरान्त का समाज

बीसवी शताब्दी के प्रथम छ म्मे इन्ध एक अजीब परिस्थिति से गुजर रहा था । तत्कालीन गभोर कवि इम बान का अनुभव कर रहे थे जिस समाज मे वे रह रहे हैं, वह प्राध्यात्मिक जीवन से बहुत दूर होता जा रहा है । प्रथम विश्वयुद्ध के परिणाम-स्वरूप जीवन की जो कटुतम भीषणताएँ प्रत्यक्ष हुई थी, कवि उनसे प्रभावित होकर जीवनदायी काव्यसृजन की ओर प्रवृत्त हो रहा था । ऐसी हासत में स्वाभाविक था कि यदि कविता को ईमानदारा के साथ जनजीवन का चित्रण करना है तो उसे खेतीबारी पर निर्भर रहनेवाले प्राचीन मध्यमवर्गीय समाज से नाता तोड़ उस नूतन समाज की अनुभूतियों को अभि यक्ति प्रदान करना था जो तत्कालीन परिस्थितियों में जन्म ले रहा हो । परिणाम यह हुआ कि इस समय जो कविता लिखी गयी, यह नयी परिस्थितियों में पोषित पाठकों की 'अवचिकर' एम कठिन' प्रतीत हुई । अवचिकर इसलिए कि यदि कविता सधमुच 'जीवन की आलोचना' है तो उसमें तत्कालीन जीवन की कटु भीषणताएँ प्रतिबिम्बित होनी चाहिए थी जिनसे कवि बचने की कोशिश करता आ रहा था । तथा, कवि को अपनी अ तरतम की अनुभूतियों को, परम्परागत रचना विधान से हटकर एक बिल्कुन ही नूतन शैली म अभिव्यक्त करना था इसलिए कविता का 'कठिन' समझा जाना स्वाभाविक था ।

१९१३ में कविता म शून्यता का प्रयोग देखकर कतिपय कवियों ने निम्न बातें निर्धारित की थी —

(अ) कविता म जनसामान्य की भाषा का प्रयोग किया जाय, लेकिन हमेशा सही शब्दों का प्रयोग हो, केवल आलंकारिक शब्दों का नहीं ।

(ब) नये भावों (मूढ) की अभिव्यक्ति के रूप में नये अनुप्रासों का मजन करने के लिए किसी कवि की व्यक्तिकता, शतानुगतिक रूपों का अपेक्षा प्राय मुक्त छन्द में ही श्रेष्ठतर रूप में अभिव्यक्त की जा सकती है ।

(ग) विषयों की पगदगी में पूर्ण स्वतंत्रता दी जाये ।

(घ) बिम्ब को प्रस्तुत करते समय हम चित्रकार नहीं हो जाते, किन्तु हम समझते हैं कि कविता में विशेषा का ठीक ठीक अंकन होना चाहिये, गूढ़ सामान्य-तामों का नहीं ।

१—इलियट ने अपने 'मेटाफिजिकल पोएट्स' नामक निबध में कविता के काठिण्य को आवश्यक बताया है इसकी खर्चा आगे चलकर इसी प्रकरण मे की जायगी ।

(ड) वाक्य सज्जन करना कठिन और स्पष्ट है, पुँयसा अथवा अनिश्चित कभी नहीं ।

(च) के शीकरण कविता का प्रमुख तत्व है ।^१

बेबिट और मोरे

धमरीबा में इस समय दो प्रभावशाली समीक्षक हुए—एक इरविंग बेबिट, (१८६५ १९३३) और दूसरे नया मानववादी पाल एलमर मोरे (१८६४ १८३७) । बेबिट हावर्ड में इलियट का अध्यापक रह चुका था । बेबिट और मोरे^२ न स्वच्छ-दत्तावाद के मौलिक सिद्धांतों के सम्बन्ध में अनेक प्रश्न उपस्थित किए । बेबिट ने हावर्ड विश्वविद्यालय में इस विषय पर व्याख्यान भी दिए । बेबिट ने मानव के तीन स्तरों का उल्लेख किया है । पहला, प्राकृतिक स्तर मनोभावों और 'सृष्टिक' प्रवृत्तियों का स्तर है जिसका उपयोग स्वच्छ दत्तावादी आलोचन के लक्षण करते आये हैं । दूसरा स्तर मानववादी अथवा समीक्षात्मक है जिसको सदायता से हम इससे निम्न स्तर की परीक्षा करते हैं, उसे समझते हैं और उस पर नियंत्रण करते हैं । तीसरा स्तर धार्मिक स्तर है जो समाक्षा के बाह्य है । 'रूसो एण्ड रोमांटिसिज्म' नाम की अपनी महत्वपूर्ण कृति में उसने मानववादी दृष्टिकोण से स्वच्छ दत्तावादी सिद्धांतों का विरोध करते हुए अपने को अरिस्टोटल का अनुयायी कहा है ।^३ यहाँ पर उसने मानववादी रूसो के सिद्धांतों की समीक्षा की है ।^४ इन सबका प्रभाव इलियट पर पड़ना स्वाभाविक था जिसका परिणाम हुआ 'ट्रेडिशन ऐण्ड इण्डिविजुअल टैलेंट' नाम का लेख जिससे लेखन को एक आलोचक के रूप में प्रसिद्धि प्राप्त हुई ।

१—माइकेल राबर्ट्स, द फाबेर बुक आफ माडर्न वरल्ड, पृ० १३, सदन १९१५

२—बेबिट के सम्बन्ध में इलियट ने कहा है—आर्नोल्ड की भाँति बेबिट ने भी साहित्यिक समीक्षा को किसी और के साथ समिधित कर दिया है । न तो बेबिट और न उसके साथी नया मानववादी पाल एलमर मोरे ही 'मुख्य रूप से कला के प्रति अभिरुचि रखते थे ।' मुख्यतया दोनों ही नीतिवादी थे । इन दोनों की आलोचना इलियट ने अपनी 'सत्रेड बुक' (पृ० ४१ ४४) के अंतर्गत 'इम्परफेक्ट क्रिटिक' नामक लेख में की है । तथा देखिए 'सेक्टेड ऐसेज' के अंतर्गत 'द ह्यूमेनिज्म आफ इरविंग बेबिट' नामक लेख, तथा 'लिटरेरी क्रिटि-सिज्म' शाट हिस्ट्री, पृ० ६५८ ।

३—थोर विल्ट्स इन डिफेंस आफ रीजन १९४३, सदन पृ० ३८५ । यहाँ बेबिट को आधुनिक युग के कतिपय महान् समीक्षकों में गिना गया है ।

४—मोरे ने अपने मानववाद का सम्बन्ध प्रकट रूप से धर्म के साथ स्थापित किया जबकि बेबिट ने रूसो और स्वच्छदत्तावाद के विरोध में अपनी सशक्त प्रवृत्ति कला का परिचय दिया । मोरे के शब्दों में "एक ओर प्राकृतिक और दूसरी

टी० ई० ह्यूम (१८८३-१९१७)

इही दिनों यामस मर्नेस्ट ह्यूम ने इंग्लैंड में एक आलोचक के रूप में पदार्पण किया। एडम पाउण्ड के साथ उसकी मित्रता थी। दोनों में साहित्यिक प्रश्नों को लेकर बहस-विवाद भी चला करता था। १९१२ में पाउण्ड ने जब विम्बवाद का आन्दोलन चलाया तो उसने 'टी० ई० ह्यूम की समस्त काव्य रचनाएँ पुस्तक प्रकाशित की जिसमें ह्यूम व लेख और गीत लघु कविताओं का संग्रह था। इंग्लैंड का यह आलोचक प्रथम विश्वयुद्ध में काम भा गया जिससे उसके समीक्षात्मक विचारों का लाभ ससार को न मिल सका। फिर भी, अपने जीवन की अल्प आयु में उसने जो कृत्य लिखा, उसका प्रभाव पाश्चात्य समीक्षा पर पड़े बिना न रहा। 'स्पेक्युलेशन' ऐसे आन ह्यूमनिज्म एण्ड फिनासाफी आफ मार्ट (मोर्माता मानववाद और कला दर्शन सम्बन्धी निबंध) उसकी प्रसिद्ध कृति है जो उसके मरणोपरांत हबर्ट रीड द्वारा संपादित होकर १९२४ में प्रकाशित हुई। इसमें 'रोमांटिसिज्म एण्ड क्लासिसिज्म नामक एक महत्वपूर्ण निबंध है जिसमें शुष्क कठिन वन निबल कविता का समर्थन किया गया है। प्रथम विश्वयुद्ध के उपरांत पन पत्रिकाओं में उसके लेख प्रकाशित हुए जिन्होंने विम्बवादियों को प्रभावित किया।

और धार्मिक सिद्धांतों की उत्पत्ति से रहित मानव सुख के सिद्धांतों के अध्ययन और व्यक्तियों को 'वेबिड' में मानववाद का नाम दिया है। प्रिस्टन, आन बीड, ह्यूमन १९३६, पृ० १८, लिटरेरी क्रिटिसिज्म एंड शार्ट हिस्ट्री, पृ० ४५१ पर से।

१- पाउण्ड के साथ ऐमी लोवेल (Amy Lowell) और हिल्डा डूलिटिल (Hilda Doolittle) भी थे। बाद में इलियट और ई० ई० वूमिन्स भी सम्मिलित हो गये। १९१५ में विम्बवादियों का एक घोषणापत्र प्रकाशित किया गया। इसमें तीन बातें कही गईं (क) सामान्य भाषा का प्रयोग करना, लेकिन हमेशा बिलकुल सही शब्दों का—न लगभग सही और न केवल आलंकारिक-प्रयोग करना, (ख) कठिन और स्पष्ट कविता का सृजन करना, गूढ़ व्यापकता (जेनरलिटीज) का प्रयोग न करना चाहते वह फिरनी ही भव्य और गंभीर बयान हो (ग) पुर्वतन लय का अनुकरण न करना—जो पुरानी मनोदशा का ही प्रतिध्वनि है—नूनन लय का सृजन करना।

पाउण्ड की एक कविता देखिये —

द अपेरिशन ऑफ दीड फेसेज इन द फाउण्ड पेटल्स ऑन ए बट ब्लक चाउ
(भीड़ के इन चेहरों के रङ्ग एक गोले पर पगुड़ियाँ काली शंखा) ।

इस नोट के लिये डॉ० कृष्णलाल शर्मा का अनुगृहीत है।

स्वच्छन्दतावाद प्राति का जाक

स्वच्छन्दतावाद का सम्बन्ध यह प्रश्न ने लिखा है कि स्वच्छन्दतावाद ने ही फ्रांस में राज्यभक्ति को जन्म दिया, अतएव लोग इससे घृणा करते हैं। उनका कहना है कि स्वच्छन्दतावाद एक बड़ा भाषण रोग था जिससे सभी हाल में प्रांग की मुक्ति मिली है।^१

स्वच्छन्दतावाद और रूसी

ह्यूम प्रथम अंग्रेजी विचारक था जिसने कि उदार मानववाद पर तीव्र आक्रमण किया, जो मानववाद पुनर्जागरण के काल से अंग्रेजी मध्यमवर्गीय सभ्यता की आधार-शिला रहा है। उसका कहना था कि मानववादी परम्परा अब निष्प्राण हो गयी है, अतएव यूरोप में कला और दर्शन को कोई नया रूप धारण करना चाहिए। कला का आधार मौलिक धर्म की भावना होनी चाहिए जिससे जान पड़ता है कि मनुष्य एक अत्यन्त अपूर्ण प्राणी है। उसने बताया कि यह कोई महिमामय स्थान नहीं जहाँ मनुष्य भेल मिलाप और ध्यान दूषक रहता हो बल्कि यह एक ऐसा भूभाग है जहाँ हरियाली कभी कभी ही दिखायी देती है। 'यह पूरे बरफ का रेगिस्तान है, विश्व राख का गत है जिसपर घास उग आयी है।' आगे जाकर इलियट ने यही विचार अपनी वेस्ट लेड कृति में व्यक्त किये।^२

इरविंग थ्रिफ्ट का भाति ह्यूम ने भी स्वच्छन्दतावाद का सम्बन्ध यह जोन रूसो से स्थापित किया। 'रूसो का शिक्षा था कि मनुष्य स्वभाव से अच्छा होता है बुरे नियमों और बुरे रिवाजों के कारण वह बुरा रह जाता है। यदि इन बातों को दूर कर दिया जाय तो मनुष्य में असीमित सभावनाएँ उत्पन्न हो जायँ।' अर्थात् मनुष्य असीमित सभावनाओं का भण्डार है और यदि हम दमन करनेवाली शक्तियों पर विजय प्राप्त कर समाज को पुनर्व्यवस्थित कर सकें तो ये सभावनाएँ उभर कर आ सकती हैं, और हम उनमें पथ पर अग्रसर हो सकते हैं।^३ इसी को ह्यूम ने स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति बताया है।

शास्त्रवाद की वैज्ञानिक पृष्ठभूमि

शास्त्रवादी प्रवृत्ति को इसके विस्तृत विपरात बताया गया है। इसमें मनुष्य की शक्तियाँ अत्यन्त सीमित रहती हैं और उसका स्वभाव पूरितया स्थायी है।

१—रोमांटिसिज्म एंड क्लासिसिज्म, निटिसिज्म द फाउण्डेशन्स ऑफ मॉडर्न लिटरेचर जर्मेन पृ० २१८।

२—विषयन डी सोला पिएटो का सित इन इतिहास पाएटो, (१८८०-१९४०), सदन, १९५८ पृ० १५२

३—वही।

अतएव परम्परा और व्यवस्था द्वारा ही उमम कोई ऐसी बात पैदा की जा सकती है जिसे अच्छाई कहा जा सके। डी वायरेस के अनुसार, कोई चीज धीरे धीरे उत्पन्न न होकर अचानक ही उद्भूत हो जानी है, और फिर वह पूरुणतया स्थायी रहती है। इस प्रकार ह्यम ने वैज्ञानिक पृष्ठभूमि का आधार लेकर शास्त्रवादी मत का प्रतिपादन किया है।^१

शास्त्रवाद में मानव की सीमा

स्वच्छ दत्तावादी सिद्धांत को 'वस्तुतः उत्तम किंतु परिस्थितियोंका भ्रष्ट' माना गया है, जब कि शास्त्रवादी सिद्धांत को 'वस्तुतः सीमित, किंतु व्यवस्था और परम्परा द्वारा अनुशासित' कहा है। एक में मानव स्वभाव को कुछ के समान और दूसरे में बाह्यी के समान बनाया है। स्वच्छ दत्तावाद में मनुष्य का कुछ के समान अनुसृत सम्भावनाओं का भंडार, तथा शास्त्रवाद में उसे सीमित और निश्चित प्राणी बनाया है।^२ "शास्त्रवादी कवि मनुष्य की इस सीमा को कभी विस्मृत नहीं करता। उसे हमेशा स्मरण रहता है कि वह भूमि में मिला हुआ है, वह ऊपर छानाग मार सकता है, लेकिन फिर से वापिस आ जाता है। वह कभी परिभ्रमण-शील गैस में नहीं उड़ता।" लेकिन स्वच्छ दत्तावादी कवि टारकी के इस गिद अपनी कविता द्वारा उड़ान भरता रहता है।^३

साहित्य में व्यवस्था और अनुशासन

ह्यम ने जैसे स्वच्छ दत्तावाद का विरोध कर शास्त्रवाद को स्वीकार किया है, वैसे ही मानववाद के स्थान उसने धर्म को माना है। मानववाद पर प्रतिष्ठित सम्प्रदाय पूरुणतया विनष्ट हो रही है, इसलिए मानव सम्प्रदाय और संस्कृति की रक्षा के लिए नैतिक और राजनैतिक अनुशासन और व्यवस्था की आवश्यकता है। साहित्य में व्यवस्था और अनुशासन माने पर ही हम शास्त्रवादी सिद्धांत पर पहुंचते हैं। धर्म और शास्त्रवादी सिद्धांत का पारस्परिक सम्बंध है। इसलिए वस्तुपरक नैतिक मूल्यों में विश्वास व्यक्त करनेवाली कला को ह्यम ने शास्त्रवादी कला माना है, स्वच्छ दत्तावाद को उसने विखरा हुआ धर्म (स्पिस्ट रिलीजन) कहा है।^४

कविता की सीमा

कुछ लोगों का कहना है, कविता का उद्देश्य है मन को आर प्रेरित करना। यदि कविता इहलौकिक और निश्चित है तो सिद्धांत के अनुसार वह सुंदर

रचना हो सकती है, शुद्ध कल्पना हो सकती है, लेकिन कविता नहीं हो सकती। शास्त्रवादी कविता में जो शुष्कता और मीरगता दिगामी देती है उसे ये लोग कभी भी कविता मानने को तैयार नहीं। उनके अनुसार तो कविता में भावना रहनी चाहिए, और ऐसे आधावेन रहने चाहिए जो भावना की ओर धीरे धीरे बढ़ते हों। इसके उत्तर में हम ने कहा है कि हरिश्चन्द्रनामवादी गिरावारा ही हमने लिये जिम्मेदार है जिससे कि हम 'कविता किमी प्रकार की अस्पष्टता स्वीकार किए मध्य-श्रेष्ठ को स्वीकार करने के लिए तैयार नहीं होते।' उसने कविता को कतिपय निश्चित रूपों तक सीमित स्वीकार किया है।

एज़रा पाउण्ड (१८८५-)

हम के शास्त्रवादी सिद्धांतों ने जैसे इलियट को प्रभावित किया वैसा ही एज़रा पाउण्ड की विचारधारा से भी वह प्रभावित हुआ।^१ इलियट अपने द्वारा निवास-काल में पाउण्ड तथा बिम्बवादियों के घनिष्ठ सम्पर्क में आया था। उनकी आरम्भिकाल में कविता पर इनका प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। इलियट का वेस्ट लैंड नामक का मसमूह पाउण्ड को ही समर्पित किया गया है। पाउण्ड द्वितीय विश्व युद्ध में फासिस्टों की युद्धनीति का समर्थक रहा है। इस समय में रेडियो पर भाषण देने के अवसरों में उसे निरपराध कर दिया गया था। जब वह अमरीका छोड़ा तो उस इलाज के लिये पागलखाने में भेजा गया था।

पाउण्ड परसुत एक मौलिक कवि था जो आधुनिक और हिन्दुत्व का शिष्य था तथा कल्पित कविता से प्रभावित हुआ था। एंग्लो सैक्सन, लैटिन, चीनी और जापानी कविता का उसने रूपांतर किया था। काव्यरचना के दृष्टि में उसने अनेक प्रयोग किये थे तथा उक्त छन्द (मी बस) का वह प्रवर्तक था। पाउण्ड की बिम्बवादी प्रवृत्ति के सम्बन्ध में कहा जा चुका है। बिम्बवादियों ने अंग्रेजी स्वच्छ-तावादी कवियों का अनुकरण करने के बजाय प्राचीन यूनानी और चीनी कविता का अनुकरण करना अधिक पसंद किया। उन्नीसवीं शताब्दी की भावुक, कल्पना प्रधान

१—यही पृ० १६१

२—योर विएट्स ने अपनी इन डिफेंस आफ रीजन' पुस्तक में, कविता में पाउण्ड को इलियट का गुरु कहा है। उसका मुख्य प्रभाव इलियट की काव्यशैली में देखा जा सकता है। दोनों की तुलना के लिए उक्त पुस्तक के अंतर्गत ग्रिम टिविज्म ऐंड डिफेंस, (पृ० ५६ आदि) तथा टी० एस० इलियट द इंग्लिश ओफ रिएक्शन (पृ० ४६३ ५०१) निबन्ध देखिए।

अस्पष्ट और तत्त्वहीन काव्य परम्पराओं के स्थान पर इन लोगो ने कठोर, स्पष्ट तथा प्रमविष्णु परम्पराओं को गभीकार किया ।^१

१६१५ मे पाउण्ड ने हरिएट मोनरो को लिखे हुए पत्र में कहा है कि कविता गद्य की ही भाँति लिखी जानी चाहिए ।^२ गद्य ऐसा हो कि 'उसमें किताबी शब्द न हो, व्याख्या न हो, और व्यतिक्रम (इनवजन) न हो । डा मोपासा के सवथ्रेष्ठ गद्य की भाँति सरल तथा स्टैबल के गद्य की भाँति वह कठोर हो । इसकी लय सायक हो । शब्द और अर्थ की वास्तविक पकड़ के बिना वह केवल वेपरवाही का वेग मात्र न हो । गद्यरचना के लिए सावधानीपूर्वक यथातथ्य रूप से लिखने के ऊपर जोर दिया गया है जो मन की एकाग्रता से ही संभव है ।^३

पाउण्ड ने विषमवस्तु और अभिव्यक्ति को समानधर्मा कहा है । किसी प्रच्यो कविता मे प्रत्येक शब्द स उसका उद्देश्य सिद्ध होता है इसलिए एक निरर्थक अलंकार अस्पष्ट अभिव्यक्ति प्रथवा यांत्रिक और असंगत लय का उसमें कोई स्थान नहीं रहता । वस्तुतः पाउण्ड के अनुसार रूप ही अर्थ का अभिव्यक्ति करता है । इसीलिए यहाँ "अत्यधिक संभव माना न केवल अर्थपूर्ण भाषा को ही महाद साहित्य" कहा गया है ।^४

पाउण्ड ने अच्छे गद्य की 'सरलता' को आदर्श कविता कहा है । अच्छे गद्य की 'कठिनता भी इसमें रहती है, जिसे उसने ह्यूमर का भाँति स्वच्छन्दतावादी' कविता

१—क्रिटिसिज्म इन इंग्लिश पोएट्री, पृ० १५३ ५४ । 'सन दमेब्लिस्ट पोएट्स' मे विषयवादिनों की निम्नलिखित माल्यताओं का उल्लेख है—

(फ) सामान्य योलवाल का भाषा का प्रयोग करना, किन्तु हमारा बिलकुल ठीक ठीक शब्द का प्रयोग करना—केवल आसकारिक शब्दों का प्रयोग नहीं ।

(ख) ऐसे काव्य की रचना जो कठोर और स्पष्ट हो, अस्पष्ट सामान्यताओं का प्रयोग नहीं करना वे चाहें बितनी ही शानदार और मधुर क्यों न हों ।

(ग) अभिनय तर्कों का सृजन करना, पुरानी तर्कों का अनुकरण नहीं करना जो केवल प्राचीन मनोदशा की प्रतिध्वनि है । यही ।

२—सेमुअल जॉन्सन की 'द वनिटी ऑफ ह्यूमेन विजोज' की प्रथिका में इतिवृत्त ने भी इसी प्रकार के विचार व्यक्त किये हैं । लिटरेरी क्रिटिसिज्म : ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ६६२ ।

३—लिटर्स ऑफ एजरा पाउण्ड, डी० डी० वेगे, यूयाक, १९५०, पृ० ४८ ४९, लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ६६३, पर से ।

४—लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ६६३ ।

के स्पष्ट और अनिदिष्ट भाव का विरोधी माना है। चीनी चित्रलिपि को उसने कविता की भाषा का आदर्श स्वीकार किया है, यह लिपि अथ व स्पष्टीकरण में सामायिक संकेत प्रदान करती है। जैसे चीनी लिपि का प्रयोग करते समय किसी कुशल बसाकार की आवश्यकता होती है, जो धारीकी के साथ जो कुछ वह लिखना चाहता है, वही लिखता है, उसी प्रकार कुशल बवि भी अस्पष्ट और अनिदिष्ट भावों से दूर रहता हुआ सुनिश्चिततापूर्वक अपने विचारों की अभिप्राय बसा द्वारा अभिव्यक्त करता है। इस समय अपनी बसा का गुंजन करते समय किसी ध्वनिक की भाँति वह 'निर्व्यक्तित्व' ही रहता है।^१ पाउण्ड ने कविता को "एक प्रकार का प्रेरणादायक गणित कहा है जो हमें त्रिभुज, क्षेत्र आदि किसी सूक्ष्म आकृति का नहीं, बरन् मानवीय भावों का समीकरण प्रदान करता है।" ह्यूम की भाँति ही उसने भी रूपक को कविता का मूल तत्व स्वीकारा है।^२

१—इलियट ने बसा की निर्व्यक्तित्वता स्वीकार की है।

२—वही, पृ० ६६३-६४। इलियट ने भी रूपक को माय किया है।

प्रभाववाद (इम्प्रेशनिज्म)

ह्यूम और पाउण्ड के प्रतिरिक्त इलियट पर प्रभाववादियों और प्रतीकवादियों का भी प्रभाव पड़ा। इलियट की कविताएँ और उसके नाटक प्रतीकवादी प्रवृत्ति कि उदाहरण हैं। बीसवीं शताब्दी के दूसरे दशक में इलियट ने जब समीक्षात्मक क्षेत्र में पदापण किया तो प्रभाववादी मत की चर्चा जोरों पर थी।

कला और साहित्य के क्षेत्र में प्रभाववादी आन्दोलन एक महत्वपूर्ण आन्दोलन रहा है जिसका उद्भव १९ वीं शताब्दी के तीसरे चरण में फ्रांस में हुआ। प्रारम्भ में फ्रांस के चित्रकारों ने इस शैली का सूत्रपात किया। सामान्यतया यह शैली कलासम्बन्धी परम्पराओं की विरोधी है तथा प्रकृति को एक नूतन मौलिक रूप में अवलोकन करने की इसमें प्रवृत्ति है। मोनेट (Monet) के 'इम्प्रेशन' (१८७२) नामक पेंटिंग पर से इसका नाम प्रभाववाद पड़ा। पिक्टोरियल आर्ट, संगीत, साहित्य और नाट्य शाला तक इससे प्रभावित हुए। फ्रांस के प्रभाववादी कलाकारों ने सप्ताहभर के वास्तविक चित्रण तथा प्रकृति से साक्षात् संपर्क को मुख्य माना। उनका कहना था कि प्राकृतिक वस्तुओं पर प्रकाश पड़ने पर ही हम उन्हें देख सकते हैं। इसलिये किसी वस्तु को देखकर हमारे अक्षिपटल पर जो उसका प्रतिबिम्ब पड़ता है, अपनी चित्रकला में हम उसीको चित्रित करते हैं उस वस्तु को नहीं, इसलिये हम वायु-मण्डल को ग्रहण करने का प्रयत्न करते हैं। वायु और प्रकाश के कारण किसी चित्र में क्षण क्षण में पड़नेवाले प्रभावों में परिवर्तन होता रहता है, और इन सतत परिवर्तित प्रभावों में से हम किसी एक क्षण के प्रभाव को ही ग्रहण करते हैं। प्रभाववादी धारा स्वच्छदतावादी धारा के विरुद्ध उत्पन्न हुई थी। प्रकाश की मुख्यता के कारण वस्तुगत पेंटिंग को ही यहाँ प्रमुख स्वीकार किया गया है। वस्तुतः प्रभाववाद में किसी वस्तु का मन पर प्रभाव पड़ने की बात नहीं थी, अक्षिपटल पर प्रभाव पड़ने ही की बात थी। लेकिन धीरे-धीरे इंग्लैण्ड के समीक्षकों की असावधानी के कारण किसी वस्तु का मन पर प्रभाव पड़ने की बात प्रभाववाद में समाविष्ट कर ली गई। टैनीसन आदि कवियों ने विभिन्न अवसरों पर जो प्राकृतिक वस्तुओं से प्रभावित होकर प्रकृति का वर्णन किया है, वह वास्तविक प्रभाववाद का ही रूप था, लेकिन समग्र यह गया कि ये कवि स्वच्छदतावादी कविता का राग बजाए रहे हैं।^१

प्रभाववादी शैली निश्चय ही पाश्चात्य कला के इतिहास में एक परिवर्तनकारी शैली रही है। समय को इसमें विशेष महत्त्व दिया है। किसी समय समुक्त क्षण में किसी विशिष्ट अनुभव की दशा को कला के द्वारा स्थायित्व प्रदान करना ही प्रभाववादी कवियों का उद्देश्य है। किसी कलाकृति का सज्जन करते समय लेखक पर जो एक अविच्छिन्न प्रभाव पड़ता है, उसमें प्रत्येक वस्तु एक रूप हो जाती है—किसी प्रकार का भिन्नता उसमें नहीं रहती—केवल अनुभवकर्ता के विभिन्न दृष्टिकोण ही रहते हैं। इस समय उस एक क्षण के सत्य के समस्त अर्थ समस्त सत्य अप्रमाणित ठहरते हैं।

प्रभाववादी मत की समीक्षा

प्रभाववादियों का मत बहुत समय तक मान्य न रहा। उन्नीसवीं शताब्दी के समाप्त होते होते पाश्चात्य समीक्षा पद्धति की प्रवृत्तियाँ बदल गई थी जिससे इस सिद्धान्त की आलोचनाएँ होने लगी। इलियट, ह्यूम, पाउण्ड तथा विम्बवादियों ने प्रभाववादी सिद्धांती की डटकर आलोचना की। इलियट ने 'द परफेक्ट क्रिटिक' निबंध में आयर सिमस को—जिसे पेटर तथा स्विनबन का उत्तराधिकारी कहा है—'सौंदर्यवादी' अथवा 'प्रभाववादी' आलोचक मानकर उसकी समीक्षा की। इलियट का कथन है कि केवल अपने ही प्रभावों को लेकर समीक्षा नहीं बन सकती। यदि अपने प्रभावों को हम शाब्दिक रूप देना चाहते हैं तो इसका मतलब होगा कि उन प्रभावों का हम विश्लेषण और निर्माण करने लगे हैं और इससे कोई नयी चीज बन रही है।^१ ऐसी स्थिति में हमारे सौंदर्यात्मक प्रभावों के शाब्दिक रूप वही नहीं रह जाते जो प्रारंभ में थे। इसके अभावा, इसे केवल आलोचक का सौंदर्यजन्य इन्द्रिय बोध ही कह सकते हैं समीक्षा नहीं। मान लीजिए कोई लेखक अपनी अस्पष्ट भावुकता के कारण अपने प्रभावों के आधार से कोई नयी कलाकृति प्रस्तुत करता है लेकिन उसमें भोज की कमी है अथवा किसी अस्पष्ट प्रतिरोध के कारण कोई चीज अपने प्राकृतिक रूप में नहीं आ पाती। ऐसी हालत में लेखक की सवेदन-शीलता वस्तु को बदल तो देगी लेकिन उसका रूपान्तरण न हो सकेगा।^२ इस प्रकार के लेखक को सामान्य भावावेश वासा व्यक्ति कहा गया है जिसमें अपनी कला कृति का अनुभव करते समय समीक्षा और सज्जन की एक मिश्रित प्रतिक्रिया रहती है। इसमें उसका मत और विचार रहते हैं और साथ ही नए भावावेशों का समावेश भी जो कि उसके अपने जीवन में अस्पष्टता से सलग्न हैं। ऐसे भावुक व्यक्ति में कोई कलाकृति विभिन्न प्रकार के भावावेशों को पदा करती है, जबकि कलाकृति से उनका कोई भी सम्बन्ध नहीं रहता, वे केवल उसके व्यक्तिगत जीवन से संबंधित घटनाएँ

मात्र होते हैं। ऐसे कलाकार को अपूर्ण कलाकार कहा गया है। उसकी कलाकृति में उल्लिखित उसके शुद्ध व्यक्तिगत अनुभव अथवा अनेक अनुभवों से समिश्रित होकर एक नयी कृति को जन्म देते हैं जिसे कि शुद्ध व्यक्तिगत नहीं कहा जा सकता क्योंकि यह स्वयं एक कलाकृति है।^१

इलियट ने प्राचीन समीक्षकों में अरिस्टोटल को और नये समीक्षकों में रेमी द गुरमों (Remy de Gourmont) को पूरा आलोचक माना है। किसी कलाकृति का मूल्यांकन करते समय उत्पन्न अनुभूति की सरचना को शाब्दिक अभिव्यक्ति प्रदान करने को सत् समीक्षा, तथा किसी कलाकृति द्वारा उत्पन्न भावावेगों को सामान्य अभिव्यक्ति को अस्तत् समीक्षा कहा है। ऐसी दशा में केवल मनोभाव को समीक्षा नहीं कहा जा सकता। इलियट के अनुसार, प्रभाववादी सिद्धान्त का यही सबसे बड़ा दोष है कि मनोभाव को ही यहाँ सब कुछ मान लिया गया है।^२

१—वही, पृ० ६-७

२—वही, पृ० १३-१५

प्रतीकवाद (सिम्बोलिज्म)

प्रतीकवादी प्रवृत्ति का उदय १९वीं शताब्दी के अन्तिम चतुर्थांश में फ्रांस में तथा २०वीं शताब्दी के प्रथम दशक में इंग्लैण्ड में हुआ। केवल फ्रांस में ही नहीं, बल्कि बीसवीं शताब्दी में पश्चात्य जगत् में कविता के सबंध में जो चर्चा हुई, वह फ्रांस के प्रतीकवादी आन्दोलन से प्रभावित है। वस्तुतः १९वीं शताब्दी में जो साहित्य और कला के प्रति साहित्यिकों का दृष्टिकोण था, उसी की प्रतिक्रिया प्रतीकवाद के रूप में अभिव्यक्त हुई। किसी प्रकार की अलौकिकता में विश्वास न कर प्रकृति को ही सब कुछ माननेवाले फ्रांस के पलायन और जोला के प्रकृतवाद के विरुद्ध जो अन्तर्मुखी प्रतिक्रिया हुई, उसी का परिणाम था प्रतीकवाद।

प्रतीकवाद की परिभाषा अत्यंत अनिश्चित है और आज भी यह परिवर्तनशील बनी हुई है। साहित्य में यह केवल संकेत अथवा अयोचित के अर्थ में नहीं लिया जाता इसमें विम्ब और रूपक (मेटाफर) भी शामिल हैं। समस्त कला का मूल साधन जो 'ठोस सावभौम' (कान्क्रीट युनिवर्सल) है उसीके अर्थ में इसका प्रयोग किया जाता है।^१ प्रतीकवादियों की मान्यता है कि यदि कविता के माध्यम से हम भावावेशों की 'अभिव्यक्ति' करना चाहते हैं तो स्वयं अभिव्यक्ति का प्रकार अभिव्यक्त होना चाहिए, तथा यदि हम सखी से नियम का पालन करना चाहें तो भाषा शुद्ध रूप से सभी भावावेशों की व्यक्त हो सकती है जब कि उसका इस प्रकार प्रयोग किया जाय कि भावावेश को छोड़कर अन्य कुछ भी न रहे।^२ प्रतीकवादी प्रतीकों के माध्यम से भावों विचारों और मन स्थितियों की अभिव्यक्ति पर जोर देते हुए सांकेतिक भाषा की अपनाने का आग्रह करते हैं। उनके ये प्रतीक आध्यात्मिक तथा बौद्धिक अर्थों को सूचित करते हैं। प्रतीकवाद को सुव्यवस्थित रूप देनेवाले सुप्रसिद्ध विद्वान् एर्नस्ट कासिरेर (Ernst Cassirer १८७४-१९४५) ने प्रतीक रचना को मानवचरित्र के लिए अत्यंत आवश्यक बताया है। प्रतीकों की मानव चेतना के विकास के लिए आवश्यक माना है। उसका कहना है कि मानव न तो पूर्णतया आदर्शवादी है और न भौतिकवादी, प्रतीकों के माध्यम से वह दोनों का भागी हो सकता है, इसलिए प्रतीकों को मानव का मध्यस्थ बिंदु माना गया है। उसका ध्यान है कि विवेक बुद्धि से नहीं, बल्कि प्रतीक-रचना से हम मनुष्य से

१—रने गले, ए हिस्ट्री ऑफ़ माडर्न क्रिटिसिज्म ४, पृ० ४३३

२—योर विएटम, इन डिफेंस ऑफ़ रीजन, पृ० ४५३

मानव बनते हैं।^१ आयर सिमस की मान्यता है, “प्रतीकवाद बिना साहित्य नहीं होता, निश्चय ही भाषा भी नहीं होती, शब्द अपने आपमें प्रतीक ही तो हैं।” जब प्रथम मानव ने प्रत्येक जीवित वस्तु का नाम रखने के लिये शब्द उच्चारित किये, तभी प्रतीकवाद का आरम्भ हुआ। किसी शब्द का अर्थ शनं शनं विस्तृत होता जाता है और फिर प्रत्यक्ष दृष्टिगोचर न होनेवाले किसी विचार या रूप के रुढ़िगत अर्थ का इससे परिज्ञान होने लगता है। अभिव्यक्ति के इसी रूप को प्रतीकवाद माना गया है।^२ दूसरे शब्दों में, शब्द के ध्वन्यात्मक रूप उसके अर्थ को प्रतीक माना गया है जिससे किसी विचार के साथ अर्थ अनुभूतियों की भी अभिव्यक्ति हो सके।

प्रतीकवादी कवि

प्रतीकवादी चिन्तनधारा को स्वीकार करनेवाले फ्रेंच कवियों में बोद्लेयर, मलान, वल्लेन वालेरा, रेंबो आदि के नाम मुख्य हैं। अंग्रेज कवियों में जाज मूर, भौस्कर वाइल्ड, आयर सिमस, एर्नेस्ट डाउसन और योटस के नाम लिये जा सकते हैं।

प्रतीकवादी कवियों की मान्यता है कि कोई एक घटना अथवा कोई व्यक्ति, सब तक जला के योग्य विषय नहीं बनाया जा सकता जब तक कि वह शाश्वत सत्य के प्रतीक के रूप में प्रस्तुत नहीं किया जाता।^३

चार्ल्स बोद्लेयर (Charles Baudelaire १८२१-१८६७)

बोद्लेयर कला के लिए कला सिद्धान्त की माननेवालों का प्रतिनिधि अग्रगण्य नेता हो गया है। अपने समय का वह एक महान् समीक्षक था जिसने समकालीन आधुनिक कवियों को विशेष रूप से प्रभावित किया। उसका प्रसिद्ध काव्यसंग्रह ‘फुराई मे भी सी दय’ (पलस ड्यूमाल-पलावस ऑफ इविल)^४ १८५७ में प्रकाशित हुआ जिसे उसने निर्दोष कवि, फ्रेंच स्रष्टारों के सफल आदूर, मेरे सर्वाधिक प्रिय तथा सर्वाधिक माय आचाय और मित्र’ विमोफील गोलिये को समर्पित

१—ए० जे० जाज नोटस ऑन क्रिटिसिज्म एण्ड क्रिटिक्स दिल्ली पृ० २०१।

२—द सिम्बोलिस्ट मूवमेंट इन लिटरेचर पृ० १-२, लंदन, १९०८

३—ए जे जाज, नोटस ऑन क्रिटिसिज्म पृ० २०२

४—बोद्लेयर फुराई मे भी सी दय को प्रमुक्तता देता था। अपने इस मत के कारण उसने प्रसिद्धि प्राप्त की थी। ‘सेलेक्टेड ऐसेज’ मे इलियट द्वारा १९३० में लिखा हुआ ‘बोद्लेयर’ नामक लेख सप्रहीत है। उसकी गद्य रचनाओं की तुलना गेटे की रचनाओं से की गयी है।

किया था। इसकी भूमिका में आधुनिक संसार की बुराईयाँ का उल्लेख है जैसा कि लेखक ने उन्हें समझा था। बोद्लेयर की भावना है, "यदि भीषणता को कलात्मक रूप में व्यक्त किया जाये तो यह सौन्दर्य बन जाती है, और तब तब आरोग्य और अवरोह मृत्त कष्ट मस्तिष्क को घात घान दत्त परिपूर्ण कर देता है।" 'कला की मादकता सार्ई के घातकों को छिपा लेती है क्योंकि प्रतिभा कृत्र के किनारे पर सुधात नाटक खेलती है।"^१ उक्त वाक्य संग्रह में 'क्वेस्टोन्ट-ग' नाम के अपने मॉन्ट में प्रकृति को एक प्राकृतिक देशमूढ़ के रूप में चित्रण करते हुए वृत्तों को उसके सजीव स्तन बताया है। ज्यों ही इन प्रभावों के घनों में होकर पवन चलती है। त्यों ही यदाकदा अस्त ध्वस्त शब्द प्रवाहित होने लगते हैं। अमा धारण शक्ति स सम्पन्न होने के कारण वह इन शब्दों को हृदयगम कर सकता है, क्योंकि प्रत्येक पदार्थ में कोई प्रतीकात्मक अर्थ होता है तथा प्रकृति के प्रत्येक पदार्थ का आध्यात्मिक सत्यता के साथ विशेष सम्बन्ध रहता है।^२ बोद्लेयर की भावना थी कि उसकी कविताओं के प्रतीक कला अनात को सम्बोधित करते हैं तथा बाह्य जगत् से ग्रहण किये हुए रूप उसका अपने निजी आंतरिक जीवन के ही रूप रहते हैं जिससे उसकी कविताएँ खुद उसीके चित्र बन जाते हैं, तथा इन कविताओं का अर्थ प्रतीक और अध्यात्म (अथवा प्रतीकात्मक मनोदशा) की अयोग्यवृत्ति में सन्निहित है।^३

एलेन पो का प्रभाव

एडगर एलेन पो के विषय में कहा जा चुका है। बोद्लेयर तथा फ्रांस के अन्य प्रतीकवादी पो से प्रभावित थे। बोद्लेयर ने पो की प्रशंसा में जो निबंध लिखे हैं, उनमें उसे 'असाधारण प्रतिभाशाली और अद्वितीय स्वभाववाला' बताया गया है जिसने कि अपनी निर्दोष और अत्यन्त सशक्त शैली में नैतिक व्यवस्था की अनियमितता को अभिव्यक्त किया है। वह लिखता है "मैं फिर से दुहराकर कहता हूँ मानव अव्यवस्था के चित्रण करने में अन्य किसी को इससे अधिक आश्चर्यजनक सफलता नहीं मिली।"^४ १८४६ में बोद्लेयर ने जब पो की कृतियों का फ्रेंच अनुवाद पढ़ा तो वह इतना प्रभावित हुआ कि उसने पो के शुद्ध कविता के

१—रने घले ए हिस्ट्री ऑफ मॉडर्न लिटिरेचर ४, ४४३

२—लिटरेरी लिटिरेचर १ शॉट हिस्ट्री पृ० ५६१। बोद्लेयर ने पौराणिक कथा (माइथोलॉजी) को जीती-जागती चित्रलिपि (हाइड्रोग्लिफ) का कोश" कहा है। रने घले, ए हिस्ट्री ऑफ मॉडर्न लिटिरेचर ४ पृ० ४४४

३—नोट्स ऑन लिटिरेचर एंड लिटिरेचर, पृ० २०२ ३

४—लिटरेरी लिटिरेचर १ ए शॉट हिस्ट्री, पृ० ४८१ ८२

सिद्धान्त को समग्र रूप में स्वीकार कर लिया। उसने पो का 'द फिलासफी ऑफ कपोजीशन' (रचना का दशन) का ही अनुवाद नहीं किया बल्कि पो सबधी अपने एक लेख (१८५६) में 'द पोएटिक प्रिंसिपल' (काव्यसबधी सिद्धांत) को भी पुनः प्रस्तुत किया। तीन वर्ष बाद मोतिये पर लिखे हुए अपने निबंध में उसने इसके उद्धरण इस तरह पेश किये माने वह अपनी ही किसी रचना को उद्धृत कर रहा हो।^१ पो का कथन था कि कवि को उत्तम या सत्य से कुछ लेना देना नहीं है उसे केवल सौंदर्य को ही स्वीकार करना है, उसका प्रमुख काय है "सौंदर्य पर पहुँचना"—इस ससार का सौंदर्य जिसका प्रतिबिम्ब मात्र है।^२ पो की इस मान्यता ने प्रतीकवादियों को प्रभावित किया। 'इन प्रेज आफ फेस पेंट' (चेहरे की रंगने की प्रशंसा में) नामक अपने निबंध में बोद्लेयर ने लिखा है "सौंदर्य सम्बन्धी सर्वाधिक मिथ्या विचार, १८ वीं शताब्दी में प्रचलित नैतिकता के मिथ्या विचारों से उद्भूत हुए हैं। उस युग में सब प्रकार के उत्तम तथा भव्य सौंदर्य का आघार, स्रोत और आदर्श प्रकृति में ही देखा जाता था। सावर्भौमिक अश्रुता के उस युग में भौतिक पाप की अस्वीकृति एक ऐसी चीज बन गयी थी जिस पर कोई ध्यान तक नहीं देता था।"^३

बोद्लेयर ने हमेशा 'नैतिक विश्वास' (डाइईक्टिक हीमरसे) का विरोध किया तथा पो की शब्दावली में घोषित किया कि "अपने सिवाय कविता का अर्थ कोई उद्देश्य नहीं", तथा "जैसे जैसे शुद्ध कला नैतिकता से अपने आपको मुक्त करता है, वैसे वैसे यह शुद्ध और निस्पृह सौंदर्य की ओर उड़ती है।" दार्शनिक कविता को बोद्लेयर ने 'मिथ्या शैली' बताते हुए उसका तिरस्कार किया तथा इस बात का विरोध किया कि विज्ञान और राजनीति की भाँति कविता कला से अपरिचित जगत् में प्राप्त विचारों को अभिव्यक्त करती है। पो की भाँति बोद्लेयर ने कला का एकाधिपत्य स्वीकार करते हुए नैतिकता से उसका विरोध बताया, प्रतिभा और प्रेरणा के प्रति अनास्था व्यक्त की, सज्जनात्मक प्रक्रिया में बुद्धि के महत्त्व पर जोर दिया तथा सौंदर्य को विशेषतया विचित्र और विषाद रूप में प्रस्तुत किया।^४

बोद्लेयर प्रकृतिवाद को मान्य नहीं करता। 'कला प्रकृति की अनुकृति है'—इस मान्यता को उसने कला का शत्रु कहा है। इसीलिए फोटोग्राफी का उपहासास्पद

१— रने वले ए हिस्ट्री आफ माडर्न लिटिरेचर ४, पृ० ४३५

२— लिटरेरी लिटिरेचर ए शॉर्ट हिस्ट्री पृ० ५६०

३— वहाँ पृ० ४८३

४— रने वले ए हिस्ट्री ऑफ माडर्न लिटिरेचर ४, पृ० ४३५

कहा गया है। उसका कथन है, “कलाकार अपने सब रूपों को प्रकृति में प्राप्त नहीं कर सकता, किन्तु स्वाभाविक भावों के स्वाभाविक प्रतीकों की भाँति, असाधारण रूप उसे उसकी आत्मा में ही प्रकाशित होते हैं।” बोद्लेयर ने प्रकृति को दुराशय, पतित और अपराध का परामशदाता स्वीकार करते हुए उसे चित्रलेखि (हाइरो ग्लिफिक्स) की दुनिया के विपरीत कहा है, जो किसी प्रकार दिव्य और खेष्ट है, इसलिए कलाकार को चाहिए कि प्रकृति पर विजय प्राप्त कर प्रकृति का स्थान मानव को प्रदान करे।^१

‘यथायवाद’ को भी बोद्लेयर स्वीकार नहीं करता। यथायवाद को यहाँ समस्त विशेषण के लिए अणुत्पादक अपमान’ कहा है, ‘यह एक अनिश्चित और लचीला शब्द है जो ग्राम्यजन के लिए सज्जन की नयी पद्धति न होकर अनावश्यक का सूक्ष्म अणु’ है। बोद्लेयर ने दो प्रकार के कलाकार बताये हैं, एक यथायवादी और दूसरा कल्पनाप्रवण। यथायवादों को उसने प्रत्यक्षवादी (पोजिटिविस्ट) कहा है, जो ‘वस्तुओं को जिस रूप में वे हैं या जिस रूप में होंगी उस रूप में प्रस्तुत करना चाहता है। कल्पनाप्रवण कलाकार कहता है ‘मैं अपने मस्तिष्क से वस्तुओं को प्रकाशित करना तथा उनके प्रतिबिम्ब को दूसरों के मस्तिष्क में नियोजित करना चाहता हूँ।’ इस प्रकार कल्पना को यहाँ आत्मा का एक हथियार माना गया है जिससे कि ‘वस्तुओं के स्वाभाविक अधिकार पर कोई सामाजी शक्ति और अलौकिक प्रकाश प्रक्षिप्त किया जा सके।’ वस्तुएँ जितनी ही निश्चित और ठोस प्रतीत होती हैं, कल्पना का काय उतना ही अधिक सूक्ष्म और अमसाध्य होगा। बोद्लेयर ने ‘कल्पना को एक अथ दैविक गुण’ माना है ‘जो दशनशास्त्र की पद्धतियों के बाह्य वस्तुओं के अनिष्ट और गुप्त सम्बन्धों तथा अनुरूपताओं और समानताओं का तुरत ही साम्यात्कार करती है।” बोद्लेयर के अनुसार, प्रागति हासिक काल में भी कल्पना का महत्त्वपूर्ण योग रहा है। ‘कल्पना ने मानव को वणु, बाह्याकृति शब्द तथा मृद के अर्थ की शिक्षा दी है। सृष्टि के आदि में हमने सादृश्य रूपक का भजन किया है। समस्त सृष्टि का इससे विघटन होता है।’ ‘कल्पना सत्य की सम्राज्ञी है। इसी को रचनात्मक कल्पना के नाम से कहा जाता है।^२ विषयसामग्री रूपविधान शली, रुद्धि, कायात्मक भाषा, रूपक और प्रतीक आदि कायात्मक प्रकारों तथा विषय का पौराणिक कथा (मिथ) के रूप में परिवर्तन—पर बोद्लेयर ने कलाकार का नियंत्रण माना है।^३

१—यही पृ० ४३६

२—रने बले ए हिस्टा ऑफ मॉडर्न क्रिटिसिज्म ४ पृ० ४३६, ४४०

३—यही पृ० ४४१

बोदलेयर ने कवियों को थोड़ा समीक्षक बताया है। उसके अनुसार, डिडेरो (Diderot १७१३-८४), गेटे और शेक्सपियर जैसे मौलिक साहित्यकार थे, वैसे ही प्रशंसनीय आलोचक भी। वह लिखता है, “सारे महात्त कवि स्वभावतः अनि-
वाय रूप से आलोचक होते हैं। मुझे उन कवियों पर दया आती है जो केवल अपनी स्वाभाविक वृत्ति का ही अनुसरण करते हैं, मेरा विश्वास है कि वे अपूर्ण हैं यह असंभव है कि कवि होकर भी कोई आलोचक न हो।” आलोचक के सम्बन्ध में उसने लिखा है, ‘किसी कृति को मसीभाति प्रस्तुत करने के लिए, तुम्हें उसकी स्वभा के अन्तर प्रवेश करना चाहिए, जो भावनाएँ वहाँ व्यक्त की गयी हैं, उनमें गभीरतापूर्वक आतप्रवेश हो जाना चाहिए और उनकी अनुभूति इस प्रकार करनी चाहिए मानो वह तुम्हारी अपनी ही कृति हो।’ उसके अनुसार, ‘सर्वोत्कृष्ट आलोचना वह है जो अत्यन्त मनोरञ्जक और काव्यात्मक हो वह ठंडी, गणित की आलोचना नहीं, जिसमें प्रत्येक वस्तु को प्रतिपादित करने के बहाने न प्रेम रहता है, न घृणा, तथा अपने स्वभाव के षोडे से अक्ष को भी वह स्वेच्छापूर्वक उतार फेंकती है—यायसगत होने के लिए—अपना अस्तित्व सापेक्ष करने के लिए—आलोचना को पक्षपातपूर्ण, रागादि और राजनीतिक होना चाहिए अर्थात् वह एकात्मिक दृष्टिकोण से लिखी जानी चाहिए, लेकिन वह एक ऐसा दृष्टिकोण हो जो एक अत्यन्त व्यापक स्थिति का उद्घाटन करता हो।”

स्टेफन मलार्मे (१८४२-१८९८)

१८७० से १८८० तक मलार्मे प्रतीकवादी आन्दोलन का एक स्तम्भ माना जाने लगा था। पो और बोदलेयर दोनों से वह प्रभावित था। पो को उसने ‘महात्त आचार्य’, ‘काव्य की उच्चतम आत्मा’ तथा ‘अपने युग का आध्यात्मिक राजकुमार’ कहा है। मलार्मे ने बहुत कम लिखा है लेकिन मंगलवार के दिन उसकी गोष्ठी में जो वाक्यवर्षा हुआ करती थी, उसमें फ्रेंच कवियों और समीक्षकों के अलावा, अस्कर वाइल्ड, आयर सिमस, जॉन मूर, और पीटर्स आदि सुप्रसिद्ध अंग्रेजी लेखक भी सम्मिलित होते थे।

मलार्मे ने प्रतीकवादियों के सिद्धान्त को साहित्यिक रूप प्रदान किया। प्रतीकवादियों के अनुसार, यदि शब्दों को किसी अज्ञात वस्तु की ओर इंगित करके

१—यही, पृ० ४५१

२—यही, पृ० ४५२

३—यही पृ० ४५३

४—लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शाट हिस्ट्री पृ० ५६१-६२

भयानक गत व विवाहना है तो इगला भयानक हुआ कि जब तक वे विगुल न हो जायें, उन्हें अपने परिचित सदस्यों से हटकर अपने सामान्य भावों का स्थापन करना होगा। उसी समय उदाहरणों में से कोई भी भावना, गुंज भयानक संकेत का उद्भव हो सकता है। इन शब्दों से जो वाक्य रचना की जाती है वह भय, काँस, जीवा, आवायें और भौतिक स्थिति के प्रतीक होती है। इसीलिए कविता को एक रहस्य बताया गया है जिसकी कुंजी कुंजने के लिए पाठकों को सतत सोच करनी रहनी चाहिए।^१ इससे लिये आवश्यक है कि शब्दों का चुनाव सामान्य सामान्य से किया जाये और उन्हें इस प्रकार व्यवस्थित रखा जाय जिससे कि वे एक दूसरे में प्रतिबिम्बित हों और उनमें स्वरसाय पैदा हो सकें। चुनकर रखे हुए शब्दों की मलामें ने निम्नलिखित सिद्धांत (लिबरेटिंग प्रिन्सिपल) माना है जिसके द्वारा भारतीय मौखिक कला से पुष्प हो जाती है। नाम से अभिव्यक्ति करने की उसने नाम और संकेत की सज्जन कहा है।^२

मलामें ही सबसे प्रथम ऐसा लेखक हो गया है जो अभिव्यक्ति की सामान्य भाषा से मूल रूप से प्रसक्तुष्ट था और जिसने संपूर्णतया भिन्न एक वाक्यारम्भ भाषा को मान्य किया है। कविता की भाषा को उसने 'भावयक भाषा' कहा है। राज मर्रा बोली जानेवाली विवरणारम्भ, उपदेशारम्भ और वचनारम्भ भाषा को पत्रकारिता के लिये उपयोगी बताकर वाक्यसृजन के लिये उसे प्रयोग्य कहा है। भाषा को उसने 'मायावी शक्ति और शब्दों की वस्तु' माना है।^३ कविता को यहाँ स्वाभाविक प्रेरणा से उत्पन्न भयानक उत्पत्ती देवी के रूप में प्रसाद का फल न बताकर, शिल्पजय अध्यवसाय माना गया है जिसके लिए कवि अपनी समस्त मानसिक शक्तियों को नियोजित करता है। मलामें के अनुसार, 'जीवन के प्रयोगों के रहस्यात्मक भाव की आवश्यक लय को प्राप्त मानवीय भाषा के माध्यम से अभिव्यक्ति होना ही कविता है।^४ अतः उसने 'सकटकालीन प्रवस्था की भाषा को कविता कहा है।^५

काव्यात्मक भाषा का उद्देश्य मलामें ने निवेदात्मक माना है कोई यथायत्न इसमें न रहनी चाहिए, समाज प्रकृति और स्वयं कलाकार का व्यक्तित्व न होना

१—नोटस ऑन क्रिटिसिज्म एण्ड क्रिटिक्स पृ० २०३

२—आधर सिमस व सिम्बोलिस्ट मूवमेण्ट इन लिटरेचर, पृ० १२७, १२८

३—रने वले, ए हिस्ट्री ऑफ़ मॉडर्न क्रिटिसिज्म ४, पृ० ४५४

४—लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए साट हिस्ट्री पृ० ५६२ ६३

५—आधर सिमस, व सिम्बोलिस्ट मूवमेण्ट इन लिटरेचर पृ० १२०

चाहिए। कला वयुनात्मक नहीं है—कवि को किसी वस्तु का कभी उल्लेख न करना चाहिए, वह केवल उसका संकेत मात्र करे। इसीलिए मलार्मे ने सतत लोपालकार (एलिप्सिस) और वक्रोक्ति (पेरीफ्रेसिस) का उपयोग किया है। कविता को वह व्यक्तिगत प्रयत्न गीत्यात्मक स्वीकार नहीं करता। वह लिखता है, “शुद्ध कृति में इसकी पूर्य धारणा रहती है कि कवि कविता के रूप में अदृश्य रहे। इसका उपक्रम शब्दों द्वारा किया जायेगा।” कवि को उसने एक पुरोहित कहा है जो अपनी कला के प्रति ईमानदार है, बिना किसी व्यक्तिगत लाभ प्रयत्न गौरव के गंभीर एकान्त में, विनम्रतापूर्वक, साधुभाव से कला की सेवा करता है। ‘हेरोडिएड’ (Herodiade) की रचना करते समय, अपने किसी मित्र को मलार्मे ने लिखा था, “मैं इस समय अव्यक्तिगत हूँ, जिसे तुम कभी स्टीफेन के रूप में जानते थे, वह नहीं हूँ, किन्तु जो ‘मैं’ कहा जाता था, उसके माध्यम से, प्राध्यात्मिक विश्व ने अपने आपनों देखने के लिए, अपना उद्घाटन करने के लिए एक माग बूँद निकाला है।” कवि का अदृश्य हो जाना ही उसके मत में “निष्कल रूप से प्राधुनिक कविता की खोज” है, इसी लिए कवि और मनुष्य को पूर्णतया एक दूसरे से भिन्न कहा गया है। “जब कलाकार लिखने बैठता है तो यह पूर्णतया संभव है कि उसका मानव स्वभाव उसके साहित्यिक स्वभाव से बिल्कुल निराला हो।”^१

मलार्मे का कथन है कि बहुत कम लोगों की कविता तक पहुँच होती है। “मनुष्य जनताधिक (डिमोक्रेटिक) हो सकता है, कलाकार अपने को विभाजित कर लेता है तथा उसे अभिजात (मरिस्टोक्रैटिक) ही रहना चाहिए। “इसलिए कविता को लोकप्रिय बनाने की भाषा, मलार्मे के अनुसार ईश्वर निन्दा (ब्लैसफीमी) जैसी लगती है, तथा जनता का कवि होना, यदि दयनीय नहीं तो एक बड़ी बड़ी बात अवश्य है। नीत्ये की शब्दावली में “लोग नैतिक चरित्र सम्बन्धी पुस्तकें पढ़ें, लेकिन कृपा करके, उन्हें हमारा कविता को नष्ट न करने दिया जाय। ऐ कवियों! तुम हमेशा से गौरवान्वित रहे हो अब गौरवान्वित से अधिक बन जाओ, धवनाशील बन जाओ।”^२ मलार्मे का कथन है, “यह समाज कवि का रहने नहीं देता”, “कवि, एक ऐसा व्यक्ति है जो अपनी कविता बनाने के लिए एकान्त की खोज में रहता है “समाज के विरुद्ध उसने हड़ताल कर रखी है”^३

मलार्मे ने फ्रेंच भावना को “कठोरतापूर्वक कल्पनाप्रवण, गूढ़ और अतएव काव्यात्मक” कहा है। ‘पुष्प’ इस सामान्य शब्द को उसने काव्यात्मक माना है क्योंकि यह “सारे गुलदस्तों में न पाये जानेवाले, केवल एक ही” पुष्प को ओर इंगित

१—रेने घने, ए हिस्ट्री ऑफ़ मॉडर्न लिटरेचर ४, पृ० ४५७

२—वही, पृ० ४५८

३—वही पृ० ४५६

करता है। भ्रतएव कला को गूढ़ और दुर्बोध कहा है, केवल रहस्य की ओर ही इसका सकेत रहता है। “कविता हमारे अस्तित्व के विभिन्न दृष्टिकोणों के रहस्यात्मक अर्थ की अभिव्यक्ति है। भ्रतएव पृथ्वीमण्डल पर यह हमारे जीवन को सच्चा मूल्य प्रदान करती है और यह हमारी आत्मा का कन्या है। “साहित्य मौजूद रहता है और यदि तुम चाहो, हर किताबी चीज के सिवाय, केवल यही एक मौजूद रहता है।” “हम सब पदार्थ के केवल शून्य रूप हैं—शून्य लेकिन उदात्त, क्योंकि हमने ईश्वर और अपना निज की आत्मा को खोज ‘की है। मनुष्य का मुख्य व्यवसाय, कलाकार होना, कवि होना है जिससे कि युग के विध्वंस का रक्षा हो सके। इस प्रकार हम देखते हैं कि मलार्मे के मत में कविता ठोस वास्तविकता से बट जाती है—न यह प्रकृति का अनुकरण करती है, और न यह कवि के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति है, यह केवल एक सचेत मान है, जो न कुछ का निर्देश करती है।” कहना न होगा कि उत्तरकालीन समीक्षकों को रचनाएँ मलार्मे के सिद्धांतों से प्रभावित हुई।

पाल वर्लैन (Paul Verlaine १८४४-१८९६)

पाल वर्लैन एक दूसरा प्रसिद्ध प्रतीकवादी हो गया है जिसे अपने जीवन में अनेक यातनाओं को सहन करना पड़ा। अपने डेढ़ वर्ष के जेल जीवन में उसे गंभीर चिन्तन का अवसर मिला। उसकी मायता थी कि जैसे किसी साधु-संत को गृहस्थ जीवन का कोई कार्य करना नहीं रहता, उसी प्रकार कलाकार का समाज का कुछ करना नहीं रहता। कलाकार की पहिचान नियम-कामदों से नहीं की जाती, दडिपत नियमों का पालन करने से उसकी प्रशंसा और न करने से उसकी अप्रशंसा नहीं की जाती। सामान्य व्यक्तियों के लिये ही सामाजिक नियम होते हैं, प्रतिभाशाली व्यक्तियों के लिये नहीं।^१

एडगर एलेन पो और बोइलेयर ने वर्लैन को प्रभावित किया था। पो के अनुसार संगीत में ही आत्मा अत्यंत निकटता पूर्वक अलौकिक ज्ञान के सृष्टि करती है। प्रतीकवादियों के ऊपर पो की इस मायता का विशेष प्रभाव पड़ा। मलार्मे ने शब्दों को संगीत के स्वर स्वीकार करते हुए कविता को संगीतात्मक माना है, जबकि वर्लैन ने कविता को अधिक प्रत्यक्ष और शाब्दिक अर्थ में संगीतमय स्वीकार किया है। उसके मतानुसार कविता के शब्द अपने अर्थ से रिक्त हो जाते हैं। किन्तु समीक्षकों के शब्दों में वर्लैन की कविता का “भाषा व्याप्यहित होकर फिर से लय में परिवर्तित हो जाता है।”^२ अथवा अमृत संगीत, पारदशक रंगों और प्रदीप्त छाया में परिवर्तित

१—यही, पृ० ४६२-६३

२—आयर सिमॉन ट सिम्बोलिस्ट मूवमेंट इन लिटरेचर, पृ० ८१

३—लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए साट हिस्ट्री पृ० ५६३

हो जाते हैं। उनमें इतनी पूरा आत्मशून्यता रहती है कि कवि बिना शब्दों का सहायता के गीतों की रचना कर सकता है जिनमें मुखिल से ही मानवी भाषा के व्यवधान का भाव विद्यमान रहता है। अवलंबोघ और दर्शनबोघ का उसने पारस्परिक आदान प्रदान स्वीकार किया है। कवि शब्दों द्वारा चित्रण करता है तथा उसकी पक्ति और वातावरण संगीत हो जाता है। शिल्पकला के स्थान पर वह एक मानसिक स्थिति को प्रस्तुत करता है, इसलिए उसकी कविता की प्रतीकवादी न कह कर प्रभाववादी कहा गया है।^१

‘डेकेडेंट’ कवि

१८८४ में बर्सेन ने ‘शापित कवि’ (ल पोएट्स मीदिट—द पोएट्स प्रकस्ट) नाम की अपनी रचना प्रकाशित की जिसमें मलार्मे और मायर रेबो आदि कवियों की कविता की चर्चा की गयी है। यहाँ मलार्मे और रेबो को शापित कवि के रूप में उल्लिखित कर बर्सेन ने अपने आपको ‘डेकेडेंट’ (फ्रांस के आधुनिक साहित्य की एक विचारधारा जिसके अनुसार लेखक में भोज और मौलिकता का अभाव रहता है) कहकर प्रणत किया है। कहने की आवश्यकता नहीं कि गोटिये ने बोद्लेयर के ‘दुर्गंध भरी सी-दय’ नामक काव्य संग्रह की भूमिका में बोद्लेयर को ‘डेकेडेंट’ कहा है। उन दिनों यह शब्द किसी ऐसे खैर खबीसे सस्कृति-सम्पन्न शौकीन व्यक्ति के लिए प्रयुक्त किया जाता था जो किसी अलभ्य सनसनी की तलाश में रहता हो। एक समीक्षक ने उत्तेजित और विकृत रहस्यात्मकता से युक्त किसी कलाकार के एक प्रकार के नतिक एकान्त को ‘डेकेडेंट’ कहा है। उन दिनों बुजुर्गों की तुच्छता तथा दुनिया के बढ़ते हुए उद्योगीकरण की भद्रता से रक्षा करने के लिए ‘डेकेडेंट’ शब्द के व्यवहार का फैशन चल पड़ा था। १८८५ में इस वाद के कतिपय नवयुवक लेखकों ने अपने को प्रतीकवादी कहलाना ही अधिक पसंद किया।^२

पाल वालेरी (Paul Valery १८७१-१९४५)

पाल वालेरी मलार्मे के सिद्धांतों में अत्यधिक प्रभावित था। वालेरी ने महसूस किया कि इतने ऊहापोह के बाद भी प्रतीकवादी कविता का रूप स्पष्ट नहीं हो रहा था। उसके सम्बन्ध में परस्पर विरोधी मत प्रस्तुत किये जा रहे थे। वालेरी भी पो से प्रभावित था। उसका कहना था कि जैसे संगीत में कोई कूड़ा क्वट या निष्क्रियता नहीं रहती, उसमें रूप और विषयवस्तु परस्पर सम्मिश्रित हो जाते हैं,

१—मायर सिमस, वही, पृ० ८७, ८५

२—विलियम विमसैट, लिटरेरी क्रिटिसिज्म पृ० ५६४ ६५

यही शुद्धीकृत संपूर्णता प्रतीकवादी कविता में भी होनी चाहिए। वो वा मायता को उसने इसीलिए सराहा कि उसका अनुसार, कविता 'शुद्ध अवस्था' को प्राप्त होने पर ही अपने उद्देश्य में सफल हो सकती है। "काव्य के आनन्द की माँग का विश्लेषण करते हुए और निरतिशय क्रांति' द्वारा 'संपूर्ण कविता' की व्याख्या करते हुए वो ने एक मास का प्रदर्शन किया है तथा एक नियमबद्ध और मान्यक मिहान्त की शिक्षा दी है जिसमें उसने एक प्रकार के गणित और एक प्रकार के रहस्यवाद का मिश्रण कर दिया है।^१ इसलिए वालेरी को काव्य वही तक रुचि कर लगता था जहाँ तक कि कलाकार शुद्ध सृजन में उसका प्रयोग कर सकता था। अपने मित्र मात्रे गीद को वह लिखता है, "वे मुझे कवि समझते हैं, लेकिन मैं कविता का जरा भी महत्त्व नहीं देता। केवल दबयोग से ही मेरी इसमें रुचि हो गयी है। इसे संयोग ही सम्प्रिय कि मैंने पद्य रचना की है। मेरे लिए इसका कोई महत्त्व नहीं।"^२ लेकिन यदि वालेरी के कथनानुसार कविता में शुद्ध अर्थ के ऊपर इतना अधिक जोर दिया जाय तो कविता मयायता से रहित होकर न कुछ का मान मान रह जायगी।

आर्थर रेबो (१८५४-१८९१)

रेबो (Rimbaud) एक प्रतिभाशाली चिंतक हो गया है। जब १५ वर्ष की अवस्था में लटिन और फ्रेंच साहित्य का उसे अच्छा परिचय हो गया था और उसने कविता लिखना आरम्भ कर दिया था। दो वर्ष बाद ही उसकी गणना मालिन, रूयिया में की जाने लगी और अपनी प्रतिभा से उसने विकटर ह्यूगो जैसे साहित्यकारों को चकित कर दिया। रेबो ने विदेशों में दूर-दूर तक परिभ्रमण किया था। अफ्रीका में उसने हाथी दाँत और सोने का व्यापार किया, डच मेना में सर्तों होकर बाल टियर बना, मिनिटरी में इंजिनियर रहा और इंग्लैंड में रहकर उसने फ्रेंच भाषा पढ़ाई। आयरलैंड के शब्दों में, उसका मस्तिष्क केवल कलाकार का ही नहीं एक सक्रिय व्यक्ति का मस्तिष्क था। वह एक स्वप्नदृष्टा था, किन्तु उसके समस्त स्वप्न आविष्कार थे।" वाल वालेरी उनमें विचारों से प्रभावित था।

रेबो (Rimbaud) को मनियरायवाद का प्रेरक माना जाता है। कवि को वह एक मोढ़ा मानता था। बोद्लेयर का उसने प्रथम मोढ़ा, 'कवि सम्राट' और 'वास्तविक स्रष्टा' कहकर उल्लेख किया है यद्यपि वह जानकर वह दुःखी था कि यह 'कवि-सम्राट' एक 'अत्यंत कर्नात्मक समाज' में रहता था जिसने अपने आपको

१—पृ. ५० ५१५

२—पृ. ५० ५१६

प्राचीन साहित्यिक रूपों द्वारा जकड़ लिया था। लेकिन रेंबो का कहना था कि नयी शोध के लिए नये रूपों की आवश्यकता हुआ ही करती है, तथा एक 'योद्धा कवि' उन विम्बों का साक्षात्कार करता है जिन्हें अचेतन मन क्षमतापूर्वक संयोग-वश सामान्यजन के समक्ष अभिव्यक्त करता है। ऐसे ही विम्बों की उपलब्धि को रेंबो ने कविता कहा है। इसके लिए कवि को भावक द्रव्य तथा सम्पत्ति आदि को स्वीकार करना पड़ता है जिससे कि उसके विवेक के बंधन टूट जायें और निषिद्ध वस्तुओं से उसे छुटकारा मिल सके।

बोदलेयर के 'करैस्पोण्डेंस' नामक सॉनेट के प्रभाव से प्रतीकवादी समीक्षकों की रचि 'सिनेस्थीसिया' (सह संवेदन = शरीर के किसी हिस्से में उत्तेजना पैदा करने से दूसरे हिस्से में उसके संवेदन की अनुभूति)^१ के प्रति आरम्भ हुई और यह प्रतीकवाद का विशिष्ट चिह्न माना जाने लगा। रेंबो इससे प्रभावित न बचा। उसने 'ले वायल' (द वावल्स = स्वर) नामक अपने सॉनेट में विशिष्ट रंगों के साथ स्वरों का तादात्म्य स्थापित किया। 'ए सीजन इन हेस' में 'शब्दों की 'रसायनविद्या' (अलकिमि ऑफ द वर्ड्स) की चर्चा करते हुए वह लिखता है, 'मैंने स्वरों के रंगों की खोज की है 'ए का हृष्य, ई' का श्वेत, 'आई' का रक्त 'ओ' का नील और 'यू' का हरे रंग से तादात्म्य है मैंने प्रत्येक व्यंजन के रूप और उसकी गति की परिभाषा की है, तथा स्वाभाविक लय से, मुझे काव्यात्मक भाषा की खोज करने का अभिमान है, जो किसी दिन समस्त इन्द्रियों का गोचर हो सकेगी। अनुवाद कि

१—वही, पृ० ५६४। वो मदिरा और बोदलेयर अफीम का सेवन किया करता था, रेंबो बले, वही ४, पृ० ४४७

२—A sensation in one part of the body produced by a stimulus applied to another part आई ए रिचर्ड्स ने प्रिंसिपल्स ऑफ क्रिटिजिज्म में इसका विस्तृत अर्थ दिया है। Synaesthesia जर्मन शब्द है, जिसका अर्थ है feeling together (सह संवेदन)। वह लिखता है—The harmonious and balanced concord stimulated by art as posited in the definition of beauty advanced by Ogden Richards and Wood in the 'Foundation of Aesthetics' 1925 Harmony is produced by the work of art in that it stimulates usually opposed aspects of being keen thought yet strong feeling, fear (as at a tragedy) yet calm Equilibrium among there is maintained in that there is no desire nor action only a poised awareness, a general intensification of consciousness exercising all a man's faculties richly, and together

अधिकार मैंने अपने पास सुरक्षित रखे हैं। पहले यह एक प्रयोग था। मैंने निःशब्दताओं, और राजियों के सम्बन्ध में लिखा, मैंने अव्यक्त को लिविवद्ध किया है।'

विषय का स्पष्टीकरण करते हुए जो कुछ लिखा गया है उससे यह पता नहीं लगता कि वह रूपक है या मतिविभ्रम। उसने लिखा है, 'मैंने कारखाने के स्थान पर एक मस्जिद, देवदूतों द्वारा निर्मित ढोल ठपके बजानेवालों के स्कूल, भाषा के महापथ पर जाती हुई गाड़ियाँ, झील के नीचे बने बैठकघर, तथा रातों और घनेक रहस्यों को स्पष्ट देखा है, बीत का शीघ्रक मेरे सामने मार्तक उपस्थित कर देगा। फिर मैंने शब्द के मतिभ्रम के साथ अपने भाषावी कुतक का प्रतिपादन किया। अपने मस्तिष्क की अव्यवस्था को मैं पवित्र मानने लगा।''

ऐसे बैसे के शब्दों में, यद्यपि उक्त वक्तव्य में काव्य ममीक्षा के सिद्धांत दिखायी नहीं देते, फिर भी कवि का यह एक साहसपूर्ण प्रयोग कहा जायगा जिसे वह कष्ट और विक्षिप्तता की परवा किये बिना करता जा रहा है। अलौकिक बोध का यह दावा स्वच्छन्दतावादी रहस्यवाद की परम्परा से मेल खाता है जिसमें कि शब्दों का जादू उसी बोध को प्राप्त करता है, जो इतना ही अस्पष्ट है जितने कि स्वयं शब्द।'

१—ए हिस्ट्री ऑफ़ माइन क्रिटिसिज्म ४, पृ० ४४६, थॉर्नर सिमस, ए सिम्बो लिस्ट ग्रुपमएट इन लिटरेचर, पृ० १६-७०

टी० एल० इलियट (२६ सितंबर, १८८२-४ जनवरी, १९६५)

इलियट की विशेषता यह थी कि वह अपने युग का अंग्रेजी मायाभाषी एक प्रतिभाशाली कवि था जो बदलती हुई नयी परिस्थितियों के प्रभाव से सुपरिचित था। अंग्रेजी साहित्यिक संस्कृति की परम्परा में वह पसा था, और साथ ही इस परम्परा का निष्पक्ष भाव से अवलोकन कर सका था। इलियट का जन्म अमरीका के एक अभिजात परिवार में हुआ, और यहाँ वह एक ऐसे समाज के सम्पर्क में आया जो यूरोप की अपेक्षा अधिक भ्रष्ट तथा आध्यात्मिक मूल्यों से हीन था। १९०६ में उसने हार्वर्ड विश्वविद्यालय में प्रवेश किया और यहाँ एक पद्य लेखक के रूप में उसने लोगों का ध्यान आकर्षित किया। जॉर्ज सातायन और इरविंग वीविट उसके प्रध्यापक थे। १९१०-११ में पेरिस पहुँचकर उसने फ्रेंच साहित्य और दशन का अध्ययन किया। वहाँ से अमरीका लौटकर हार्वर्ड विश्वविद्यालय में दशन के साथ साथ भारतीय भाषाविज्ञान, भारतीय दशन, संस्कृत और वासि का अध्ययन किया। एक वष तक उसने पतञ्जलि के दशन का अभ्यास किया जिसने उसे रहस्यवादी प्रवृत्ति की ओर उन्मुख किया।^१ १९२३ में जमनी में उसने दशन-शास्त्र का अध्ययन किया। तत्पश्चात् प्रथम विश्वयुद्ध के कारण में इलियट ने ब्रिटेन की नागरिकता स्वीकार की और वह लंदन में रहने लगा। युद्ध भारभ होने के पश्चात् लंदन की अनेक साहित्यिक पत्रिकाओं में उसने लेख लिखे तथा 'द क्राइटेरियन' (१९२२-३६) पत्र की स्थापना की। १९४८ में वह नोबल पुरस्कार से सम्मानित किया गया।

इलियट अपने युग का एक सर्वश्रेष्ठ कवि होने के साथ साथ सुप्रसिद्ध आलोचक भी हो गया है। उसकी आलोचना इसलिए भी महत्वपूर्ण है कि वह एक कवि और नाटककार की आलोचना है। सन् १९२० में इलियट की प्रथम रचना 'द सेक्रेड वुड' (पवित्र जंगल) प्रकाशित हुई। इसमें कविता और समीक्षा सम्बन्धी लेखों का संग्रह है।^२ इसके बाद तो इलियट की अनेक समीक्षात्मक कृतियाँ, लेखसंग्रह,

१—प्रोफ़ेसर स्ट्रेंज गार्ड्स, पृ० ४०; विविघन डी सोसा पिण्टो, क्राइसिस ऑफ इंग्लिश पोएट्री (१८८०-१९४०), लंदन, १९५८, पृ० १६० पर से।

२—इस कृति के सम्बन्ध में ई० एम० ब्रम्हू टिलियाड ने कहा था, 'इन नियमों को पढ़कर मैं बेचन हो उठा, और मुझे लगा कि उनकी उद्देश्यता नहीं की जा सकती।' ब्रम्हू अनघट, १९५८, पृ० ६७, जॉर्ज वाटसन, द सिटरेरी क्विंटस, पृ० १७८ पर से।

कविता संग्रह और कविता नाटक प्रकाशित हुए। उसकी काव्य-कृतियों में 'द वेस्ट लैंड' (अनुवर भूमि १९२२)^१, 'द हॉलो मेन', (खोमसा आदमी १९२५,^२ 'ऐस वेदनेसडे' (१९३०), 'वलेन्टेड' पोएम्स' (१९०६-६२), और 'फोर क्वार्टेस' (१९४३), समायात्मक कृतियों में 'सेसेक्टेड ऐसेज' (१९३२), 'प्रानि

१—इसकी वैदेशीय भावना नेपु सक्ता है जिसे आधुनिक जगत् के आध्यात्मिक रोग का प्रतीक बताया गया है। प्रथम विश्वयुद्ध के बाद इंग्लैंड में जो आर्थिक मंदी और बेकारी आई तथा उच्च वर्ग और निम्न वर्ग के बीच जाह्न बढती गई, उसी का परिणाम था यह काव्यकृति।

२—एक कविता देखिए—

'बी आर द हॉलो मेन
बी आर द स्टक्ड मेन
सीनिंग दुगबर
हैडपीस डिफ्ड बिड स्ट्री—'

(हम खोजले आदमी हैं
हम भुस के आदमी हैं
एक साथ भुके हुए
जिनके सिरप्राण धुस भरे हैं ।)

यह उल्लेखनीय है कि इलियट की कविता का जर्वा करते हुए आई० ए० रिचर्ड्स ने 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' (परिशिष्ट बी', पृ० २८६) में, 'द वेस्ट लैंड' और 'द हॉलो मेन' की कविताओं को सर्वोत्कृष्ट बताया है उन्हें शुद्ध रूप से 'मार्बो का संगीत' कहा है। वह लिखता है, " कुछ लोग समझते हैं कि यह (इलियट) अपने पाठकों को अनुवर भूमि से ले जाकर छोड़ देता है, और अपनी अंतिम कविता में यह स्वास्थ्यप्रद जल उन्मुक्त करने में असमता स्वीकार करता है। इसका उत्तर है कि कुछ पाठक उसमें अन्य स्थानों की अपेक्षा अपनी समस्या की अधिक स्पष्ट और अधिक पूरा अनुभूति ही नहीं प्राप्त करते, वरन् उस अनुभूति से उन्मुक्त जहाँ शक्तियों के माध्यम से उनके भाषावेश भी सुरक्षित हो जाते हैं।" रिचर्ड्स के अनुसार, कठुता तथा भावशून्यता इलियट की कविता के केवल बाह्य रूप हैं, तथा जो अमार्ग पाठक कविता पढ़ने में असमर्थ हैं, वे ही इलियट की लय का विशेष बर सकते हैं (पृ० २९४-९५)। रिचर्ड्स ने 'द वेस्ट लैंड' की विषयवस्तु की किसी महाकाव्य की विषयवस्तु से तुलना की है। यदि यह काव्यकृति न होती तो एक दजन पुस्तकों से उसकी शक्तिपूर्ति हो सकती थी। जे० सी० रस्सम की रिचर्ड्स का यह मत अस्वीकार्य है, व न्यू क्रिटिसिज्म, अमरीका, १९४१, पृ० १७-१८।

३—इसकी एक कविता देखिए—

"बट ऐट माई बैक फ्रॉम टाइम टू टाइम आई हीयर
द साउण्ड ऑफ हार्मर्स वैंक मोर्टर्स, (अगले पृष्ठ पर)

पोएट्री, एण्ड पोएट्स' (१९५७), 'पोएट्री एण्ड ड्रामा' (१९५१), तथा नाटकों में 'मदर इन द कैथेड्रल' (१९३५), 'द फॅमिली रियूनियन' (१९३९), 'द कांफिडेंसियल पार्टि' (१९४९), 'द वॉनफिडेंसियल क्लक' (१९५४) आदि मुख्य हैं। इलियट के निबंधों में साहित्य, समीक्षा, राजनीति, दशन और धर्म सबकी शायद ही कोई ऐसा विषय हो, जिसकी चर्चा न की गयी हो।

साहित्य में शास्त्रवादी

सन् १९२८ में प्रकाशित 'सा-सलोट एण्ड्रयूज, ऐसेज ऑन स्टाइल एण्ड मॉडर्न'^१ की भूमिका में इलियट ने जब घोषित किया—“राजनीति में मैं राजतंत्रवादी, धर्म में एंग्लो-कैथोलिक, और साहित्य में शास्त्रवादी हूँ” तो साहित्य जगत् में एक तहलका मच गया। उसके राजनीतिक और धार्मिक विचारों सम्बन्धों घोषणा तो फिर भी किसी हद तक ठीक कही जा सकती थी, लेकिन साहित्य में शास्त्रवादी होने की बात पढ़कर लोग आश्चर्यचकित रह गये। कारण कि एक तो इलियट की कविता स्वच्छन्दतावादी ही थी और फिर १९वीं शताब्दी के फ्रांस से प्रतीकवादियों से बहु प्रभावित था। ऐसी हालत में अपने आपको शास्त्रवादी घोषित करना आलोचकों को नहीं जवा।

मिथुन बाल भिंग

स्वैनी दु मिसेज पोटर इन द स्ट्रिंग।

ओ ! द मून गोन ब्राइट ऑन मिसेज पोटर

एण्ड ऑन हर डाटर।

दे वाश देयर फीट इन सोडावाटर।”

(अपने पिछवाड़े, समय समय पर मैं सुनता हूँ
भोंपुओं और मोटरों की आवाज, जो वसंत ऋतु में
श्रीमती पोटर को क्रुश बना देगी।

अहा ! श्रीमती पोटर पर चन्द्रमा का

उज्ज्वल प्रकाश पड़ रहा है

और उमकी बेटों पर भी

सोडावाटर में वे अपने पैर धो रही हैं।)

- १—इसमें धार्मिक तथा साहित्य की चर्चा की गयी है। निबन्ध का आरम्भ होता है—
‘द राइट रेकॉर्ड फादर इन गॉड सा सलोट विराप आफ विचेस्टर, बाइब ऑन
सेप्टेम्बर, २५ १९२६।’ जब १९३६ में यह रचना ‘ऐसेज ऐनिएण्ड एण्ड मॉडर्न’
के नाम से प्रकाशित हुई तो उक्त उल्लेख उसमें से निकाल दिया गया।

स्वच्छन्दतावाद का विरोध

इलियट से अंग्रेजी साहित्य में सामयिक समीक्षा काल का आरम्भ माना जाता है। समीक्षा जगत् में उसकी महत्त्वपूर्ण देन है साहित्य में स्वच्छन्दतावाद का विरोध। स्वच्छन्दतावाद और मानववाद विरोधी प्रवृत्तियों का आधिर्भाव हम २० वीं शताब्दी के आरम्भ में पाते हैं। जैसा हम देख आये हैं, लगभग दो सौ वर्ष तक पारंपारिक समीक्षा जगत् में स्वच्छन्दतावाद का बोलबाला रहा। आगे चलकर अमरीका और इंग्लैंड के समीक्षकों ने इसका विरोध किया।

कलासिद्ध क्या है ?

इलियट ने साहित्य में अपने आपका शास्त्रवादी (कलासिद्ध) कहकर कलासिद्ध को एक नया आधुनिक सन्ध देने का प्रयत्न किया। अपने इस प्रयत्न में जैसा कहा जा चुका है, वह आरम्भ के प्रतीकवादियों सहज ही शताब्दी के मेटाफिजिकल कवि बोदलेयर, और टी० ई० ह्यूम आदि से प्रभावित हुआ।

१९४४ में वॉलिन सोसायटी ने तत्वावधान में दिये हुए इलियट के 'व्हाट इज ए कलासिद्ध' नामके भाषण में कलासिद्ध के सम्बन्ध में विस्तार में चर्चा की गयी है। कलासिद्ध का अर्थ यहाँ प्रोढ़ता या परिपक्वता किया गया है। इलियट ने लैटिन कवि वॉलिन को व्यापक अर्थ में कलासिद्ध कवि माना है क्योंकि उसके सम्मुख केवल किसी अमुक युग अथवा अमुक जाति का ही इतिहास नहीं था—एक सार्वव्यापक ऐतिहासिक चेतना मौजूद थी। उसका कथन है कि 'कलासिद्ध की सृष्टि तभी संभव है जबकि सम्पत्ता परिपक्व हो, भाषा और साहित्य प्रौढ़ हो और यह प्रौढ़ मस्तिष्क की रचना हो। यदि हमारा मस्तिष्क प्रौढ़ है और हम शिक्षित हैं तो हमें सम्पत्ता और साहित्य की प्रोढ़ता का ज्ञान हो सकता है। साहित्य की प्रोढ़ता तत्कालीन समाज का प्रतिबिम्ब है जिसमें कि साहित्य का सृजन हुआ है। भाषा की प्रोढ़ता के सम्बन्ध में इलियट का कहना है कि कोई लेखक अपना भाषा का विकास अवश्य कर सकता है लेकिन उसकी भाषा तब तक प्रोढ़ता को प्राप्त नहीं हो सकती जब तक कि उसके पूर्ववर्ती लेखकों ने उसकी भूमिका तैयार न की हो। दूसरे शब्दों में, प्रौढ़ साहित्य के पीछे कोई इतिहास रहता है। यह इतिहास कोरा इतिहास नहीं होता, भाँति भाँति की पाण्डुलिपियों का सग्रह भी यह नहीं है, बरन् यह अपनी परि-सीमाओं के अन्दर अपनी क्षमताओं का सम्पादन करने के लिए भाषा की एक व्यवस्थित और अचेतन प्रवृत्ति है।' १

भाषा की प्रोढ़ता के साथ मस्तिष्क और शैली की प्रोढ़ता भी बतायी गयी है। लेकिन भाषा तभी प्रोढ़ता तक पहुँच सकती है जबकि उसमें 'अतीत का प्रति

मालोचनात्मक भाव, वर्तमान के प्रति विश्वास तथा भविष्य के प्रति मन में कोई सजग सन्देह न हो ।” इसका मतलब हुआ कि कवि अपने पूर्ववर्ती लेखकों से परिचित है और हम उसकी कृति क पीछे रहनेवाले लेखकों से परिचित रहते हैं । ये पूर्ववर्ती लेखक महात्मा और सम्मानित होने चाहिए । उनकी उपलब्धियाँ ऐसी हो जिससे कि इस बात का संकेत मिले कि भाषा के साधन अभी भी विकसित नहीं हुए हैं । साथ ही नवयुवक लेखकों के मन में यह भय न बैठ जाय कि भाषा में जो कुछ हो सकता सम्भव था, सब हो चुका है । कवि को अपना प्रौढ़ावस्था में, ऐसा कुछ करने की प्रेरणा प्राप्त होती है, जो उसके पूर्ववर्ती लेखक भय तक नहीं कर सके हैं । इसके लिए वह उनके विरुद्ध विद्रोह भी कर सकता है ।^१

क्लासिक शैली की ओर पहुँचने का एक सखण है वाक्यों की अधिकारिक जटिलता । परन्तु जटिलता को अपने आपमें लक्ष्य नहीं माना गया है । इसका सब प्रथम उद्देश्य है अनुभूति एवं विचार की यथातथ्य अभिव्यक्ति, और तत्पश्चात् अधिकारिक परिष्कृति और सगीत के भविष्य का समावेश । जब कोई लेखक अपनी रचना को विस्तारपूर्वक कथन करने के मोह में उसे सरल ढंग से कहने की योग्यता को बैठता है, जब वह कथन को पद्धतिविशेष के प्रति आसक्ति के कारण, जिन बातों को सरल ढंग से कहना चाहिए था, उनका विस्तारपूर्वक बणन करने लगता है और अपने अभिव्यक्तियों के क्षेत्र को सीमित कर लेता है तो जटिलता की भ्रमिया स्वयं नहीं रह जाती और लेखक का जनसामान्य की भाषा से सम्पर्क छूट जाता है ।^२

इस प्रकार इलियट ने मस्तिष्क की प्रौढ़ता शैली की प्रौढ़ता, भाषा की प्रौढ़ता तथा सवसामान्य की शैली की पूरुषता को क्लासिकल साहित्य का गुण माना है ।^३ सवसामान्य शैली वह है जिसे देखकर हम यह न कहने लगे ‘यह प्रतिभासम्पन्न व्यक्ति है जो भाषा का प्रयोग कर रहा है’, बल्कि यह कहें कि ‘यह भाषा की प्रतिभा को समझता है ।’^४ इन दृष्टि से इलियट ने बर्जिल को क्लासिक कवि माना है क्योंकि उनमें अपनी भाषा के समस्त सभाव्य रूपों को निष्पन्न कर लिया था ।^५ इलियट के अनुसार अंग्रेजी साहित्य में न कोई क्लासिकल युग आया है और न कोई ऐसा कवि ही हुआ है जिसे क्लासिक नाम से अभिहित किया जा सके ।^६ शेक्सपियर और मिल्टन तक को भी क्लासिक नहीं माना गया, यद्यपि इलियट ने यह स्वीकार किया है कि इन कवियों ने जैसी उत्कृष्ट रचना प्रस्तुत की है वैसी

१—यही पृ० १४

२—यही पृ० १६

३—यही

४—यही, पृ० २२

५—यही, पृ० २१-२२

६—यही, पृ० १७

रचनाएँ आज तक नहीं लिखी जा सकीं।^१ इलियट के अनुसार, प्रत्येक महान् कवि का क्लासिक कवि होना आवश्यक नहीं है। महान् कवि केवल किसी एक काव्य-रूप का ही पूर्णतया निश्चेष्ट करता है, सम्पूर्ण भाषा को नहीं, जबकि क्लासिक कवि किसी काव्य रूप को ही नहीं बरन् अपने युग की भाषा को समावनाओं को भी निश्चेष्ट कर देता है, तथा यदि वह पूरा रूप से क्लासिक कवि है तो उसके युग की भाषा में चरमोत्थय संचित होगा। इसका मतलब हुआ कि केवल कवि ही नहीं, बल्कि जिस भाषा का वह प्रयोग करता है, वह भाषा महत्त्वपूर्ण है। केवल एक क्लासिक कवि ही भाषा को निश्चेष्ट नहीं कर देता, बरन् निश्चेष्ट होने योग्य भाषा भी किसी क्लासिक कवि को ज म दे सकती है।^२

परम्परा और वैयक्तिक प्रतिभा

इलियट ने कलाकार के लिए जातीय परम्परा और ऐतिहासिक बोध की आवश्यकता पर जोर दिया है। उसका कहना है कि किसी कवि की सर्थोत्कृष्ट रचना यही हो सकती है जिसमें कि परम्परा के तत्त्व निहित हैं। परम्परा का अर्थ काव्य-जगत में पूर्वकाल से प्रचलित परम्पराओं का अन्तर्भाव नहीं है। इलियट ने लिखा है, "परम्परा से मेरा मतलब है उन सब छादता अभ्यास-प्रकारों और रीति रिवाजों से—अत्यन्त महत्त्वपूर्ण धार्मिक कार्यों से लेकर किसी नवागतिक को अभिनय करने के स्वीकृत तरीकों तक—जो एक साथ एक स्थान में रहनेवाले एक समुदाय के व्यक्तियों के रक्त-सम्बन्धों को व्यक्त करते हैं।"^३

इस प्रकार, परम्परा शब्द का यही एक व्यापक अर्थ में प्रयोग किया गया है। परम्परा को हम अपने पूर्वजों से विरासत में प्राप्त नहीं कर सकते, इसके लिए अत्यन्त धन की आवश्यकता होती है। परम्परा का लाभ सम्पादन करने के लिए ऐतिहासिक बोध का होना आवश्यक है जो उस व्यक्ति के लिए अनिवार्य है जो कि २५ वर्ष के बाद भी कवि बने रहना चाहता है। "केवल अतीत में अतीत को दफना ही नहीं, बरन् उसे उसके वर्तमान में देखना भी ऐतिहासिक बोध है। ऐतिहासिक बोध लेखक का स्वयं केवल अपनी ही पीढ़ी को लेकर लिखने के लिए बाध्य नहीं करता, बरन् छादने मन में यह भाव रहता है कि होमर से लेकर अब तक के समस्त यूरोपीय साहित्य और हमारे अपने देश के सम्पूर्ण साहित्य का सुगन्ध अस्तित्व है और उससे एक सुगन्ध नम निर्मित होता है। ऐतिहासिक बोध की भावना वास्तविकता एक जानमारेन की पुष्प-गुष्प तथा दोनों की समन्वित भावना है।"^४

१—यहाँ, पृ० २३ २४

२—यहाँ, पृ० २४। बेबिड और ह्यूम का प्रभाव स्पष्ट है।

३—पायट्स ऑफ दू ट्रेडेशन सदन पृ० २१

४—इसेनेड पुब ट्रेडेशन एंड इन्विजुअल टर्नेट, पृ० ४६

किसी भी कलाकार में अपने आप में सम्पूर्ण अर्थ नहीं रहता। उसका अलग से अपने आपमें मूल्यांकन नहीं किया जा सकता, उसके लिए पूर्ववर्ती लेखकों से उसका साध्य और वैसा दृश्य प्रदर्शित करना आवश्यक है। जैसे कोई नया कवि 'परम्परा' से प्रभावित होता है, वैसे ही परम्परागत क्रम भी नवीन से प्रभावित होता है। जैसे पूर्ववर्ती लेखकों की रचनाएँ नवीन लेखकों की रचनाओं का मूल्यांकन करने में सहायक होती हैं, वैसे ही नये लेखकों की रचनाओं के आधार से हम पूर्ववर्ती लेखकों और कलाकारों की रचनाओं को समझते हैं। मतलब यह कि "वर्तमान के कारण अतीत में परिवर्तन होता है और अतीत के द्वारा वर्तमान निर्देशित होता है। और जो कवि इससे अवगत होता है, वह महान् कठिनाइयों और उत्तरदायित्वों के प्रति जागरूक रहता है।"^१

कला की निर्व्यक्तिकता

जो कलाकार परम्परा को मान्य करता है, वह कला और कविता की मुख्य प्रवृत्तियों से परिचित रहता है। कवि के लिए मानसम्पन्न होना आवश्यक है, लेकिन ज्ञान वा तात्पर्य यहाँ पांडित्य प्रदर्शन से नहीं है। 'जो अधिक मूल्यवान् है, उसके लिए कवि को सतत आत्मसमर्पण करते रहना चाहिए। यह सतत आत्मसमर्पण ही कलाकार की प्रगति है जो उसके व्यक्तित्व का सतत विरोध है।' निर्व्यक्तिकता की स्थिति में कला विज्ञान के निकट पहुँच सकती है। यहाँ व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति को कला न मानकर सतत निर्व्यक्तिकता को ही कला माना गया है।^२

निर्व्यक्तिक कला के सिद्धांत का दूसरा पक्ष है कविता और कवि का सम्बंध यहाँ काव्यसृजन का क्रम प्रस्तुत करते हुए रासायनिक प्रक्रिया के साथ उसकी तुलना की गयी है। जब अक्सिजन और सल्फर डायऑक्साइड दोनों रासायनिक वस्तुएँ प्लैटिनम के तार में प्रवेश होती हैं तो वे सल्फ्यूरिक एसिड के रूप में परिवर्तित हो जाती हैं। यह तभी संभव है जब कि प्लैटिनम मौजूद हो। लेकिन इससे स्वयं प्लैटिनम में कोई परिवर्तन नहीं होता, यद्यपि बिना इसके कोई रासायनिक परिवर्तन भी नहीं हो सकता। यह प्लैटिनम निष्क्रिय, तटस्थ और अपरिवर्तित रहता है। कवि के भस्तिष्क को इसी प्लैटिनम के टुकड़े के समान बताया गया है। काव्यसृजन करते समय उसके भस्तिष्क में कोई परिवर्तन नहीं होता। यह किसी व्यक्ति के अनुभव को अत्यंत अथवा पूर्णतः प्रभावित कर सकता है, लेकिन कलाकार जितना ही कुशल होगा उतने ही उसमें भावों का भोक्ता व्यक्ति तथा स्रष्टा मन पूर्णतया परस्पर पथक होंगे। मतलब यह कि इलियट के अनुसार काव्य कवि के साथ

१—वही, पृ० ४६-५०

२—वही, पृ० ५१-५३

कोई सम्बन्ध नहीं है। नवयुवक और प्रगल्भ शैक्षणिकों की रचनाओं में तो शैक्षणिक व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति देखी जा सकती है, लेकिन कुशल कलाकारों में उनका कलात्मक गृहण और गृहणार्थक मस्तिष्क में भिन्नता ही रहनी। दूसरे शब्दों में, कवि के पास अभिव्यक्त करने के लिए कोई व्यक्तित्व नहीं होता, एक विशिष्ट माध्यम होता है जो केवल एक माध्यम होता है—व्यक्तित्व नहीं, जिसमें मन पर पड़े हुए प्रभाव और अनुभव एवं विविध और अप्रत्याशित ढंग से समुक्त होते हैं। समझ है कि व्यक्ति के लिए जो प्रभाव और अनुभव महत्वपूर्ण हैं, उन्हें वाक्य में कोई स्थान ही न मिल, तथा जो काव्य के लिए महत्वपूर्ण हों, वे व्यक्ति—उसके व्यक्तित्व के लिए—नगण्य हों।” “कवि का मस्तिष्क अनगिनत अनुभूतियों, वाक्यांशों और बिम्बों का ग्रहण करने और एकत्र करने का एक ऐसा पात्र है, जो तब तक भीरु रहते हैं जब तक कि वे समा तत्त्व, जिनके संयोग से कोई नया योगिक पदार्थ बन सकता हो, एकत्र नहीं हो जाते।”^१

इलियट की मान्यता है कि रविना का वैशिष्ट्य वैयक्तिक मनोभावों का उत्कटता पर निर्भर नहीं करता, बल्कि कलात्मक प्रक्रिया की उत्कटता को ही यहाँ महत्वपूर्ण माना गया है। “उनके अपने मनोभाव सीधे सादे, सरल या भीड़े हो सकते हैं। उसके काव्यगत भाव बड़े जटिल होंगे लेकिन उनमें ऐसे लोगों के भावों की जटिलता न होगी जिनके जीवन में अस्पष्ट जटिल और अनाधारण भाव रहते हैं। इलियट के अनुसार ‘अभिव्यक्ति के लिए नये भावों की खोज करना, कविता का विलक्षणताजय एक दोष है। कवि का कार्य नूतन भावों की खोज करना नहीं, अपितु साधारण भावों का उपयोग करना है, और उन्हें काव्य का रूप देने में ऐसी भावनाएँ अभिव्यक्त करना है जो वास्तविक मनोभावों में बिल्कुल भी विद्यमान न हो। इस प्रकार जिन भावों की उसने अनुभूति नहीं की वे भी उसी तरह उसके वाक्य में सहायक होंगे जिनसे वह परिचित है।”^२

अपनी उक्त मान्यता के आधार पर इलियट ने वहमवय की काव्य की परिभाषा को अस्वीकार किया है। जैसा हम देख आये हैं वहमवय ने व्यक्तिगत भावावेशों की अभिव्यक्ति को कविता माना है। इलियट का कहना है कि ‘शांत अवस्था में स्मरण किये हुए भावों का काव्य नहीं कहा जा सकता। काव्य की प्रक्रिया में न कोई मनोभाव है, न कोई अनुस्मरण और न शक्ति। “यह प्रक्रिया अनुस्मरण की अपेक्षा केंद्रीकरण की एक प्रक्रिया है तथा काव्य केंद्रीकरण का परिणाम है जो न

१—वही पृ० ५३-५६

२—वही पृ० ५५

३—वही पृ० ५७-५८

सचेतन है और न जानबूझकर किया हुआ। कवि का मस्तिष्क अपनी सामग्री को संकुचित करने के लिए जानबूझकर प्रयत्नशील नहीं रहता, काव्य प्रक्रिया का केंद्रीकरण एक निश्चित प्रक्रिया है। "वस्तुतः एक कृकवि को जहाँ उसे चेतन रहित होना चाहिए, वह वहाँ सचेतन होने का प्रयत्न करता है और जहाँ सचेतन रहना चाहिए वहाँ चेतनरहित होने का प्रयत्न करता है। दोनों ही गलतियों के कारण उसका काव्य "वैयक्तिक" हो जाता है।" वह लिखता है 'कविना भाषा का उपयोग नहीं, बरन् उससे पलायन है, कविना व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नहीं बरन् व्यक्तित्व से पलायन है।'

इस सिद्धांत के आधार पर इलियट ने 'वस्तुगत समीकरण (ऑब्जेक्टिव को-रिलेशन) विचारधारा का प्रतिपादन किया है। इसके अनुसार, कविता एक भाविक रचना है जिसमें वे भावावेग सन्निहित रहते हैं जिन्हें कवि जापित करना चाहता है। ये भावावेग कवि द्वारा अनुभूत नहीं होते, वे केवल कानारमक भावावेग हैं। इसीलिए कविता और कवि में कोई सम्बन्ध नहीं माना गया। इससे कवि के बिना ही कविता को एक स्वतंत्र स्थान प्राप्त हो जाता है। इस सिद्धांत के अनुसार, कवि अपने मनोभावों को अपने मस्तिष्क से सीधे पाठकों तक नहीं पहुँचा सकता उसके लिए वस्तुगत समीकरण का माग—अर्थात् कोई वस्तु संघटना, कोई स्थिति या घटना श्रुतला प्रस्तुत किया जाता है। इसी से लेखक और पाठक के बीच सम्पर्क स्थापित होता है, और लेखक जो कुछ कहना चाहता है, वह विषयवस्तु का रूप धारण करता है। विषयवस्तु के इसी आकार और स्वरूप के साथ समीक्षक का सम्बन्ध रहता है।^१

समीक्षा का उद्देश्य

"लिखित शब्दों द्वारा किसी कलाकृति की व्याख्या और उसका प्रतिपादन करने को" इलियट ने सामान्य रूप से समीक्षा कहा है। मैथ्यू आर्नोल्ड के सिद्धांत का खंडन करते हुए उमने कहा है कि समीक्षा का कोई स्वतंत्र प्रयोजन नहीं रहता। उसके अनुसार, समीक्षा इसी बात में कला से भिन्न है। कला में अपने से बाहर कोई प्रयोजन रहता है, किन्तु उससे अभिन्न हुए बिना ही वह अपना काम करती है। समीक्षा का प्रयोजन है किमी 'कलाकृति का व्याख्या करना और रुचि का परिष्कार करना। समीक्षक के लिए आवश्यक बताया गया है कि यथायथ निर्माण पर पहुँचने

१—वहाँ, पृ० ५५

२—वेल्डिण, सेक्रेड बुड, 'हेमलेट एण्ड हिज प्रॉब्लम्स' पृ० १००, तथा लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शाट हिस्ट्री, पृ० ६६७।

के लिए उसे अपने प्रपणों से मुक्त रहना चाहिए तथा उस क्षेत्र में कार्य करनेवाले अपने सदयोगियों के साथ अपने विचारों की तुलना करनी चाहिए ।^१

मैक्सु धार्मिक ने जो समीक्षात्मक गुण और सज्जनात्मक गुण में भिन्नता का प्रतिपादन किया है, वह भी इसी तरह के भाग्य नहीं । सृजन में समीक्षा का बहुत बड़ा हाथ रहता है इसलिए समीक्षा को सृजन से भिन्न नहीं किया जा सकता । किसी कलाकृति का सजा करके हुए कलाकार को उसकी छाबीन करने, उसका विश्लेषण करने, उसे सुझाव देने और उसकी जीव गड़ताएँ धादि क क्षेत्र में जो धम करता पड़ता है उसे समीक्षात्मक ही कहा जायगा । कोई सृजन लेखक धानी कृति की जो धामोपना करता है वह भी सर्वोत्कृष्ट समीक्षा ही है । इसीलिए इसी तरह का कथन है कि जिन सज्जनात्मक लेखकों में समीक्षात्मक प्रवृत्ति प्रबल है वे ही लेखक श्रेष्ठ माने जाते हैं ।^२ किसी सज्जनात्मक रचना धधवा कलाकृति का धपने धापने कोई प्रयोजन होता है जबकी समीक्षा जना कहा जा चुका है, धपने तिराध धय विषय की, की जाती है । इसलिए जैसे हम समीक्षा को सज्जनात्मक रचना के साथ समुक्त कर सकते हैं, वैसे सज्जनात्मक रचना को समीक्षा के साथ नहीं ।^३ हमारे शब्दों में कह सकते हैं कि कभी सज्जनात्मक समीक्षा नहीं होती । सज्जनात्मक समीक्षा को न समीक्षा कहा जा सकता है और न सृजन । समीक्षा का सबसे बड़ा धाय यही है कि यह कलाकार की सृजनात्मक प्रक्रिया में सहायक होती है ।

धादश समीक्षा होने के लिए धायविशों की जगह वतमें लक्ष्यबोध (सेंट ऑफ फुड) होने की आवश्यकता बतायी गयी है । 'इस लक्ष्यबोध का विकास बहुत मध गति से होता है और जब इसका विकास पूरा धवस्था को पहुँच जाता है तो इसका धय होता है सम्यता के शिखर पर पहुँच जाना ।'^३ लक्ष्यों का ज्ञान प्राप्त कर लेने पर समालोक को माग भ्रष्ट होने का अधेशा नहीं रहता ।

ध्याध्यात्मक समीक्षा को भी इसी तरह ने इतना महत्वपूर्ण स्वीकार गही किया । ऐसा धकस्मात् ही होता है कि हम किसी कलाकार की रचना को समझकर उस धाशिव भी धनिध्वनि द सकें जो टीक समझी जाये और जिससे किसी नयी धान

१—सेलेक्टेट ऐसेज 'द फुथशन ऑफ क्रिटिसिज्म, सदन १९५१, पृ० २४ २५ ।

निडिलटन मरी ने अपने रोमैटिसिज्म एंड द टेडोशन सेण में इसी तरह के 'टेडोशन एंड द इडिबिजुमस टेसट नामक निबध में प्रतिपादित विचारों का सदन किया था । इसा के उत्तर में इसी तरह के 'द फुथशन ऑफ क्रिटिसिज्म नामक निबध लिखा ।

२—यही, पृ० २९-३०

३—यही पृ० ३१

बान पर प्रकाश पड़े। इतिवृत्त के अनुसार "व्याख्या" तभी व्यापकगत है जबकि वह विशुद्ध भी व्याख्या नहीं है बल्कि उसके माध्यम से हम पाठको के समक्ष कुछ ऐसे तथ्य प्रस्तुत करें जिन्हें वह अपने प्रकाश से जानने में असमर्थ है। यहाँ तुलनात्मकता और विश्लेषण की समीक्षा के लिए मुख्य हथियार बताया गया है। इनका प्रत्येक सावधानीपूर्वक प्रयोग करना चाहिए। इतिवृत्त का मानना है कि "किन्तु ही सामयिक लेखक उनका सन्तानापूर्वक उपयोग करने में असमर्थ रहे हैं। हमें यह जानना जरूरी है कि किस विषय की तुलना की जाय और विश्लेषण किया जाय।" इतिवृत्त के अनुसार, हम तथ्यों के स्वामी हैं, उनके अनुचर नहीं, क्योंकि केवल तथ्यों की खोज में लगे रहना ही समीक्षा नहीं है।^१

कविता क्या है ?

समीक्षा के दो भेद हैं—एक वैज्ञानिक समीक्षा, दूसरी व्यावहारिक समीक्षा। पहली समीक्षा से हमें इस बात का पता लगता है कि 'कविता क्या है ?' और दूसरी से इसका कि 'क्या वह अच्छी कविता है ?' दोनों ही समीक्षाएँ एक-दूसरे से परस्पर नहीं की जा सकती। अरिस्टोटल आदि समीक्षकों ने दोनों प्रश्नों का उत्तर देने का प्रयत्न किया है। वह समय ने 'कविता क्या है ?' इस प्रश्न का उत्तर दिया है। रिबडम ने किसी वैज्ञानिक समीक्षा के लिए 'काव्य के रागादि ज्ञान तथा उनके रागहीन मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के सामर्थ्य' की आवश्यकता बतायी है। इतिवृत्त ने 'सुकाव्य की पसन्दगी और कुकाव्य के निराकरण की सामर्थ्य' को कविता का मौलिक तत्व माना है। नयी कविता का चुनाव नई परिस्थिति के अनुसार ही किया जाना चाहिए और यह तभी संभव है जब हम काव्य सभ्य की अपनी अनुभूति का वर्गीकरण करें तथा दूसरों की अनुभूतियों के साथ उनकी तुलना कर सकें। काव्यानुभूति, जागरूक और प्रौढ़ व्यक्ति में ही विकसित होती है इसलिए वह केवल श्रेष्ठ कविताओं के अनुभवों का समूह-मात्र नहीं है, इनके लिए इन अनुभवों की गठन की आवश्यकता है।^२

कविता की पहचान कोई आसान काम नहीं। इस प्रसंग पर इतिवृत्त ने 'एथ पैडेनेसडे' का उल्लेख करते हुए लिखा है, "यदि मेरी इस कृति का दूसरा संस्करण प्रकाशित हो तो मैं वायरन की निम्न पंक्तियाँ इसके आरम्भ में जोड़ दूँ—

"कुछ ने मुझे इसमें विचित्र रचना के लिए दोषी ठहराया है
इस देश के धार्मिक विश्वास और आचार के विरुद्ध,

१—वही पृ० ३२

२—वही, पृ० ३३

३—व पूर्व ऑफ पोएट्री एंड द गुन ऑफ क्रिटिसिज्म, लंदन, १९३३, पृ० १६ १८

तथा उसे इस कविता में, उसकी प्रत्येक पंक्ति में खोजा है।

मैं बहाना नहीं करता कि मैं इसे विलुप्त समझता हूँ

मेरा अपना भय सब होगा जब मैं अत्यंत उत्कृष्ट हूँगा,

किन्तु वास्तविकता यह है कि मेरी कुछ भी योजना नहीं,

सिवाय शायद इसके कि मैं सार्वजनिक प्रशंसा प्राप्त कर लूँ ।”

इलियट ने लिखा है ‘कवि जो योजनापूर्वक’ लिखता है, उसे कविता नहीं कहते, जो पाठक कल्पना करता है वह भी कविता नहीं है। जो कुछ लेखक कहना चाहता है अथवा जो वह वास्तव में पाठकों के लिए करता है, उस तक पूर्णतया कविता का उपयोग सीमित नहीं है।’ दरअसल कविता का उपयोग’ की ही यहाँ निरर्थक माना गया है। यहाँ यह न भूलना चाहिए कि कवि निश्चय ही अपने पाठकों को आनन्द प्रदान करना चाहता है। वह एक ऐसे समाज की कल्पना करता है जिसमें उसकी लेखन शैली लोकप्रिय हो और उसकी प्रतिभा का श्रेष्ठ उपयोग हो सके।^१

किसी कल्पित ‘सामान्य पाठक’ के मनोरंजन करने और उसे उपदेश देने को काव्य का लक्ष्य स्वीकार न कर, इलियट ने सामयिक जगत् की ‘परेशानी’ भीषणता और महत्ता को अभिव्यक्ति प्रदान करने को काव्य का लक्ष्य बताया है। इसलिए काव्य सृजन में नागरिक जीवन के यद्यपि विष्वसक तत्त्व, उसकी कुत्सा, अज्ञानता और कुरूपता के चित्रण पर जोर दिया गया है। दीर्घू आनाल्ड की समीक्षा करते हुए उसने लिखा है ‘सामान्यतया सुन्दर जगत् में निवास करना, यह मानव आति के लिए लाभदायक है, इसमें किसी को सन्देह नहीं। लेकिन क्या कवि के लिए यह इतना ही महत्वपूर्ण है? मैं जानता हूँ सौंदर्य से हमारा तात्पर्य अनेक प्रकार की चीजों से रहता है। किन्तु किसी सुन्दर जगत् से व्यवहार करना, यह कवि के लिए

१—“सम हैव एकपूज्ड भी भाँफ ए स्ट्रेंज डिजाइन
 भगैस्ट द फ्रीड एंएड भीरल्स भाँफ दिस लैएड,
 एंएड ट्रेस इट इन दिस पोएम, एबी लाइन।
 भाई डॉट प्रेटेएड दैट भाई क्वाइट अएडरस्टैंड
 भाई घोन मोनिंग व्हेन भाई बुड बी वरी फाइन,
 गेट द फैंसट दैट भाई हैव नॉथिंग प्लाएड,
 ऐकमेप्ट परहेप्स टु बी ए मोमेंट भरी ” यही, प० ३१

२—यही, प० ३० ३२

आवश्यक रूप से सामग्रद नहीं ।, सामग्रद यह है कि वह सौंदर्य और गुरुपता व नीचे 'परेगानी, भीषणता और महत्ता के दशन कर सकें ।'

कविता की दुरुहता

इलियट ने प्रापुनिक कविता की दुर्बोधता के अनेक कारणों का उल्लेख किया है । सवप्रथम, कवि का वैयक्तिक कारण हो सकता है, जिससे कि वह अपनी अनुभूतियों को अस्पष्ट रूप में अभिव्यक्त करने के लिए बाध्य होता है । इलियट ने लिखा है 'यद्यपि यह स्थिति खेदजनक वही जा सकती है, लेकिन हमें प्रन न होना चाहिए, मैं समझता हूँ कि अनुभूति अपनी अभिव्यक्ति करने में कम से कम समय तो हो सका ।' दुरुहता का दूसरा कारण हो सकता है काव्य की नूतनता । उदाहरण के लिए, बडसत्रय, शेला और कीटस तथा टेनीसेन और आर्जनिग-सभी अपनी अस्पष्ट और दुहह रचनाओं के कारण पाठकों के उपहासास्पद बने और उनके विरोधी समीक्षक उन्हें मूल तक बहने लगे । कविता की अस्पष्टता का तीसरा कारण हो सकता है कि या तो पाठक को किसी ने कविता की दुर्बोधता के विषय में कहा हो या उसे स्वयं उसके दुर्बोध होने की भाशका हो गयी हो ।^१

काव्यगत दुरुहता के सम्बन्ध में इलियट लिखता है, "अधिक अनुभवी पाठक जो इन बातों में अधिक 'शुद्धता की दशा को प्राप्त हो चुका है बाध्य को समझने के सम्बन्ध में चिन्तित नहीं रहता, कम से कम पहली बार तो नहीं । मैं जानता हूँ, मुझे अत्यंत प्रिय लगनेवाली कुछ कविता ऐसी है जो पहली बार पढ़ने में मेरी समझ में नहीं आई, कुछ ऐसी भी है जिसके सम्बन्ध में मुझे निश्चय नहीं कि मैं उसे समझता हूँ । उदाहरण के लिए, शेक्सपियर की कविता । और फिर अत में, लेखक कुछ अनजाना भी छोड़ देता है^२ जिसका पता पाठक को खगाना चाहिए, इससे पाठक आश्चर्यचकित रह जाता है जो वहाँ मौजूद नहीं, उसे टटोलने लगता है, उस 'अर्थ' के लिए वह अपना सिर खपाने लगता है, जो वहाँ नहीं है, और जिसका वहाँ रहना आवश्यक नहीं समझा गया है । काव्य के 'अर्थ' का मुख्य उपयोग यह है कि उससे पाठक का मन विषयांतर होकर छात हो जाता है जब कि कविता उस पर अपना

१—द यूज ऑफ पोएटा एण्ड द यूज ऑफ क्रिटिसिज्म, पृ० १०६

२—यही पृ० १५०

३—सेंट जे० पस की 'एनावसिस' कविता के अनुवाद की भूमिका में इलियट ने कहा है—'किसी कविता को पहली बार पढ़ने में जो अस्पष्टता दिखानी देती है, उसका कारण है प्रतिपाद्य और सम्बद्ध विषयवस्तु की श्रुतता की कठिनों का निरोध, अस्पष्टि अथवा अस्पष्ट लेखन की कठि उसका कारण नहीं ।' काइसिस डा इग्लिश पोएट्री, पृ० १९२-९३ ।

नाम करती है।^१ आगे चलकर यह निश्चय है, 'मेरा विश्वास है कि कवि स्वभावतः बहुमुखी और विविध पाठकों के लिए लिखता है, और प्रासंगिक पाठकों की अपेक्षा अपने लिखित या मुद्रित पाठकों की उसके नाम में बाधा उत्पन्न करते हैं। मैं स्वयं ऐसा थोड़ा गलत कहूँगा जो सिगना पड़ना न जाता हो।'^२ इलियट ने "जगत में किसी जगती मनुष्य द्वारा दोस पीढ़े जाने के नाम ही गाय" कविता का उद्गम माना है। "इसी की प्रतिध्वनि और सम कविता में मात्र भी गुरगित है।"^३

'द मेटाफिजिकल पोयट्स' नाम के अपने निबंध में इलियट ने लिखा है "यह कोई स्वाधीन आवश्यकता नहीं कि कवि दशम या अथवा किसी विषय में इच्छित हों। हम यही कह सकते हैं कि समस्त आधुनिक सम्प्रदाय में कवियों को अक्षय कठिन होना चाहिए।^४ हमारी सम्प्रदाय विविधता और जटिलता की सम्प्रदाय है और यह विविधता और जटिलता, सूक्ष्म संवेदना पर अंतर कातली हुई अनेक गूढ़ निष्कर्षों को जन्म देती है। इसलिए कवि को अधिक-से अधिक व्यापक, अधिक से अधिक सूक्ष्म और अधिक से अधिक अप्रत्यक्ष होना चाहिए जिससे कि आवश्यकता पड़ने पर वह भाषा को तोड़ मरोड़ कर अर्थ के अनुकूल बना सके।"^५

इलियट की समीक्षा-पद्धति

टी० एस० इलियट बीसवीं शताब्दी का सबसे अधिक प्रभावशाली समीक्षक हो गया है जिसने सब देशों की सामोचना-पद्धतियों को प्रभावित किया। ३० वर्ष तक उनकी लेखनी अनवरत चलती रही जिससे बुद्धिजीवी वर्ग—विशेषकर नई पीढ़ी का

१—यही, पृ० १५१

२—यही, पृ० १५२

३—यही, पृ० १५५

४—रिचर्ड्स ने भी लिखा है "सत्य तो यह है कि सर्वोत्कृष्ट कविता का अधिकतर भाग आवश्यक रूप से अपने तात्कालिक प्रभाव में अस्पर्श हो रहता है। अत्यन्त सतक और उत्तरदायी पाठकों की भी कविता को पुनः पुनः पढ़ना चाहिए, तथा तब तक कठिन धर्म करते रहना चाहिए जब तक कि यह उसके अस्तित्व में स्पष्ट और निश्चिन्त रूप न धारण कर ले। गणित की किसी नई शाखा की भाँति भौतिक कविता भी पाठकों के अस्तित्व को विकसित होने के लिए धाम्य करती है और इसके लिए समय की अपेक्षा है।" प्रिंसिपल्स ऑफ क्रिटिसिज्म, परिशिष्ट 'बो' पृ० २६१। तथा देखिये माइकेल रॉबर्ट्स द्वारा संपादित एच डानल हॉल द्वारा सशोधित द फायर बुक ऑफ माइन वस, पृ० १६, ३, सदन, १९६५

५—सेसेटेड ऐसेक, पृ० २८६

लेखक-विभिन्न विषयों पर लिखे हुए उसके लेखों से प्रभावित हुआ। १६२० से लगाकर १६३० तक इलियट इंग्लैंड और अमरीका के काव्य जगत् की प्रवृत्तियों का केंद्र रहा। यीट्स की अपेक्षा भी अधिक प्रत्यक्ष रूप से उसके विचार कविता में अभिव्यक्त होते थे। वस्तुतः पश्चिम की नयी समीक्षा में नयी प्रवृत्तियों का प्राविर्भाव इलियट से ही होता है।

इलियट अभिजात वर्ग में पैदा हुआ था, धर्म और दशन का भी उसने गभीर अध्ययन किया था। परिणाम यह हुआ कि सम्बेदनात्मक स्थितियों को अभिव्यक्ति के लिए उसने प्राचीन काव्य भण्डारों का सहारा लिया। परम्परा का प्रगति के साथ मेल बैठाने का उसने प्रयत्न किया। अपनी 'वेस्ट लैंड' रचना में लंदन को उसने 'अनुधर भूमि' और 'हालो मैन' रचना में प्राधुनिक मानव को खोखला और निर्जीव कहा है। प्राधुनिक जगत् को उसने निस्सहाय, विश्वासहीन तथा संस्कृति-विहीन चित्रित किया है। इससे छुटकारा पाने के लिए उसने धर्म का आश्रय लिया। उसकी 'माफ्टर स्ट्रेंज गाइस' जैसी रचनाओं का भाषार यही है कि परम्परा से सम्बन्ध विच्छेद हो जाने के कारण मानव जीवन पशु बनता जा रहा है। उसकी चारणा थी कि ईसाई धर्म को उदार संवेदना ही विश्व के मानव को एक सूत्र में बाँधने में समर्थ है। साहित्यिक समीक्षा का भाषार उसने एक निश्चित नैतिक और धर्म विधान सम्बन्धी दृष्टिकोण ही माना है।^१

इलियट ने रोमांसवादी और व्यक्तिवादी प्रवृत्तियों के विरोध में क्लासिसिज्म को अपनाकर उसे एक नया सदम देने का प्रयत्न किया। रोमांटिसिज्म मत के समर्थकों की मान्यता थी कि कवि भूलतः प्रतिभाशाली होता है जो अपनी कल्पना-शक्ति से काव्यसृजन में प्रवृत्त होता है। इन लोगों ने कवि के व्यक्तित्व की भुरूपता प्रदान की है। लेकिन इलियट ने काव्यसृजन को आत्माभिव्यक्ति न मानकर मनोभावों का पुनः सृजन कहा है। उसके अनुसार, कविता में व्यक्ति की अभिव्यक्ति न होकर व्यक्ति का तिरोधान हो जाता है। यहाँ नाटक की निर्व्यक्तीकरण का सव्यवस्थित रूप स्वीकार किया गया है। वस्तुतः कला-वस्तु पर अधिक जोर देने से मनोभावों (इमोशंस) का महत्त्व यहाँ बहुत कम हो गया है।

कला को निर्व्यक्तिक मानने के कारण ही इलियट के ऊपर आरोप लगाया गया कि वह काव्य को किसी अचेतन मस्तिष्कविहीन माध्यम में छिपा लेता है, इसलिए उसने कवि को एक स्वतः चालित यंत्र की भाँति निष्क्रिय बना दिया है। और यह कविता के लिए अच्छा नहीं है। वस्तुतः प्रतीकवादियों के सिद्धान्त से प्रभावित होने के कारण, इलियट काव्य में निर्व्यक्तिकता को मानने के लिए बाध्य

हुमा था। प्रतीकवादियों का मानना था कि कविता में मनोभावों की अभिव्यक्ति सीधे रूप में नहीं होती, मनोभाव केवल जाग्रत विषय होते हैं। उदाहरण के लिए, बोद्लेयर का मानना था कि प्रत्येक वस्तु, शब्द और मध्य से किसी मनोभाव का बोध होता है तथा प्रत्येक रूप का अर्थ दोनों में उसका प्रतिरूप होता है। मलाम ने कहा है कि कविता भावों से निर्मित न होकर शब्दों से निर्मित होती है, इसलिए शब्दों को उसने मनोभाववाचक संकेतों के आकार प्रकार स्वीकार करके, शब्दों का आंतरिक प्रतीक को एक प्रकार का सूक्ष्म नाट्य अथवा 'संगीतात्मक' संगठन माना है।^१

मैथ्यू आर्नोल्ड की भाँति इलियट की आलोचक दृष्टि भी सव्यापक थी। जॉन को रैसम ने अपनी 'द यू क्रिटिसिज्म' में इस ओर संकेत किया है। उसने लिखा है कि इलियट यद्यपि तत्कालीन ही आलोचनात्मक बुद्धि से सम्पन्न था और उसकी वह बुद्धि सूक्ष्म और यथार्थ थी, फिर भी उसके निष्कर्षों को सन्तुलित और अनुशासित नहीं कहा जा सकता।^२ वस्तुतः अपने रुढ़िगत विचारों से वह बंधा हुआ था। रैसम ने इलियट की समीक्षा को मनोवैज्ञानिकता से, और प्रभावोत्पादक अनुभवों से अत्यधिक सम्पन्न, तथा अत्यन्त 'यून ज्ञानात्मक (कॉग्निटिव)' बताया है।^३

थोर विएटस ने भी इलियट के सिद्धान्तों का आलोचना की है। उसका कहना है कि इलियट केवल अपने युग की अव्यवस्था और असंगति का चिंतन करके ही सतोष पा लेता है। अपने अनुभवों पर प्रभुत्व प्राप्त करने और उनका निराकरण करने के बजाय, वह केवल उनको प्रतिबिम्बित करता है। ऐसा करने से, विएटस के अनुसार, कविता का रूप उसकी अपरिपक्व विषयसामग्री के समझ घुटने टुक देता है। कोई आधुनिक कवि उसकी कविता की इस रूपविहीनता का यह कहकर समझन करेगा कि वह (इलियट) अपने युग की अव्यवस्था और असंगति के सम्बंध में लिख रहा है। लेकिन इस दलील के आधार पर विएटस के मतानुसार फिर तो यह भी कहा जा सकता है कि यदि किसी को विक्षिप्तता या मदता के ऊपर कविता लिखनी तो है वह अपनी कविता को विक्षिप्ततामुक्त अथवा मद और निर्विषयक बना दे।^४

अपने युग की जटिलताओं को ध्यान में रखते हुए इलियट न भाषा में परिवर्तन के प्रश्न को महत्वपूर्ण ढंग से उपस्थित किया है। यही से नयी कविता का माग

१—लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री पृ० ६६७-६८

२—वही, पृ० १७५

३—लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ६६६

४—वही पृ० ६७०, इन डिफेंस आफ रोजन के अंतर्गत 'प्रिमिटिविज्म एंड डिफेंस' (पृ० ४१) तथा टी० एस० इलियट और इत्सुजन ऑफ रिएक्शन' नामक निबंध।

प्रशस्त होता है। कहना न होगा कि आंतरिक घसमतिर्यों के कारण इलियड की काव्यसम्बन्धी मान्यताएँ स्पष्ट रूप में हमारे सामने न आ सकी, फिर भी सत्तार उनके प्रभाव से भ्रष्टता न रहा।

निष्कर्ष

रिचर्ड्स के सिद्धांत को मनोवैज्ञानिक मानववाद कहा गया है। समीक्षा में मनोविज्ञान को मुख्य बताते हुए उसने मनोविश्लेषणारमक पद्धति पर जोर दिया। सौंदर्यवादियों की सौंदर्य की परिभाषाओं की भीमासा करते हुए उसने मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण को मुख्य माना है। समीक्षाशास्त्र का सम्बन्ध उसने विज्ञान से जोड़ा, तथा विज्ञान का सम्बन्ध बोधशक्ति से और कविता का सम्बन्ध भूमिचरियों से बताया। कला हमारे मन की किसी सौंदर्यात्मक भावना को व्यक्त करती है—कलावादियों के इस सिद्धांत की भीमासापूर्वक यहाँ कला और जीवन के अनेक सम्बन्ध को स्वीकार किया गया। समीक्षा में प्रेपणीयता की प्रक्रिया का सुव्यवस्थित विवेचन किया गया। इलियड ने शुद्ध वैयक्तिक मनोवैज्ञानिक आधार पर मान्य किये गये रिचर्ड्स के सिद्धांत को स्वीकार नहीं किया। कलावादियों की भाँति कला और नीति के सम्बन्ध को उसने अमान्य ठहराया। बैबिड, मोरे और टी० ई० ह्यूम के सिद्धांतों से वह प्रभावित हुआ, जिन्होंने रूसो के स्वच्छन्दतावाद का विरोध कर क्लासिकल परम्परा का समर्थन किया था। विम्बवादी आन्दोलन के प्रवर्तक एज़रा पाउण्ड के अनुयायियों ने स्वच्छन्दतावाद को अमान्य करते हुए यूनानी क्लासिकल परम्परा को श्रेष्ठ बताया। एज़रा पाउण्ड ने कला को निर्वैयक्तिक माना और इसका प्रभाव इलियड पर पड़ा। प्रभाववाद और प्रतीकवाद के सिद्धान्तों ने भी इलियड को प्रभावित किया। उसकी कविताओं और नाटकों में प्रतीकवादी प्रवृत्तियाँ देखी जा सकती हैं। प्रभाववादी तथा प्रतीकवादी धाराएँ क्रमशः स्वच्छन्दतावादी और प्रवृत्तवादी प्रवृत्तियों की प्रतिक्रियाओं के रूप में आविर्भूत हुई थीं। सुप्रसिद्ध प्रतीकवादी कवि बोद्लेयर ने प्रवृत्तवादी एवं यथार्थवादियों की मान्यताओं का विरोध करते हुए 'कला के लिए कला' सिद्धांत को मान्य किया था। बोद्लेयर की मान्यताओं का प्रभाव इलियड पर पड़ा। प्रथम विश्वयुद्ध के परिणामस्वरूप इंग्लैंड की प्रजा में जो आध्यात्मिक ह्रास की लहर उठी, उसका चित्रण इलियड के 'विस्ट लैण्ड', 'हॉली मैट' आदि काव्यसंग्रहों में देखा जा सकता है। अपनी रचनाओं में 'क्लासिकल' का विस्तृत विवेचन करते हुए कवि के लिए उसने जातीय परम्परा और ऐतिहासिक बोध को आवश्यक बताया है। कला को निर्वैयक्तिक प्रतिपादन करते हुए काव्यसृजन की प्रक्रिया में कवि के मस्तिष्क को निष्क्रिय, तटस्थ और अपरिवर्तनशील कहा

गया है। काव्य और कवि या कोई पारस्परिक सम्बन्ध नहीं है, क्योंकि कवि के पास अभिव्यक्त करने के लिए कोई व्यक्तित्व नहीं होता, एक विशिष्ट माध्यम होता है, जिसमें मन पर पड़े हुए प्रभाव और अनुभव एक विभिन्न और अप्रत्याशित ढंग से प्रस्तुत होते हैं। कलात्मक प्रक्रिया की उत्कटता को ही महत्वपूर्ण कहा गया है, वैयक्तिक मनोभावों की उत्कटता को नहीं। कविता को आर्यों या उन्मोचन के धातकर भावों से पलायन को कहा गया है—'कविता व्यक्तित्व को अभि व्यक्ति नहीं, व्यक्तित्व से पलायन है।' इसियट के अनुसार, समीक्षा का कोई प्रयोजन नहीं, और न 'योजनापूर्वक' कविता ही मिली जाता है। सामयिक जगत् की 'परोक्षता, भीषणता और महत्ता' को अभिव्यक्ति प्रदान करना ही काव्य का सत्य है, सुन्दर जगत् से व्यवहार करना नहीं। परिणामतः इसियट को काव्यगत दुःखता का समर्थन करना पड़ा।

(छ) समसामयिक आलोचना

[वीसवीं शताब्दी की नई आलोचना]

- एफ आर लीविस (१८६५)
जॉन क्रो रैन्सम (१८८८)
एलेन टेट (१८६६)
विलियम्स ग्रुथ्स (१६०६)
रॉबर्ट पेन वारेन (१६०५)
थोर विण्टर्स (१६००)
विलियम्स एम्पसन (१६०७)
मॉरिस चार्ल्स (१८६३-१६१८)
केनेथ बर्क (१८६७)
आर पी ब्लैकमूर (१६०४)
हब्ल्यू एच ऑडिन (१६०७)
विलफ्रेड ओवन (१८६३-१६१८)
ज्यॉ-पाल सात्र (१६०५)
अलबर्ट काम (१६१३-६०)
फ्रांज काफ्का (१८८३-१६२४)

बीसवी शताब्दी की नई आलोचना

हम देख पाये हैं, आर्नोल्ड और पेटर से लेकर 'नई आलोचना' तक पारचात्य समीक्षा बड़ी तीव्र गति में भागे बड़ी। बीसवीं शताब्दी में आलोचना के नये मापदण्डों की खोज हो रही थी और साहित्य का पुनर्मूल्यांकन किया जा रहा था। वस्तुतः आई० ए० रिचर्ड्स और टी० एस० इलियट ने जो साहित्यालोचन के सिद्धान्त स्थिर किये थे, उन्हीं पर नयी आलोचना के भव्य प्रासाद का निर्माण किया जा रहा था।

टी० ई० ह्यूम और एशरा पाउण्ड का उल्लेख किया जा चुका है। इन दोनों ने अपने सहयोगियों के साथ मिलकर 'बिम्बवाद' नाम का एक अभिनव साहित्यिक आंदोलन चलाया, जिसमें ह्यूम का मुख्य स्थान रहा। ह्यूम का प्रभाव बीसवीं शताब्दी के मध्य तक कायम रहा। ह्यूम की मान्यता थी कि मानववाद पर टिकी हुई हमारी सभ्यता पतन की ओर उन्मुख हो रही है, इसलिए हमें धर्म की ओर लौट चलना चाहिए। वस्तुतः ह्यूम से लेकर ब्लैकमूर तक पास वालेरी, रिचर्ड्स, लीचिस, विएटस और इलियट आदि सभी आलोचकों ने स्वीकार किया था कि विज्ञानवाद और भ्रष्टाचारवाद में सघष छिड़ा हुआ है, इसलिए आध्यात्मिक ह्रास को रसा करने के निमित्त आलोचनात्मक मापदण्ड स्थिर करने की आवश्यकता है।

ब्लूम्सवरी-परम्परा

जेम्स जॉयस, टी० एच० सारेंस और इलियट जैसे प्रतिभाशाली लेखकों के प्रतिरिक्त उन्नीसवीं बीसवीं शताब्दी में इंग्लैंड में कुछ ऐसे भी साहित्यिक केंद्र थे जहाँ साहित्य सृजन का कार्य तीव्र गति से चल रहा था। ब्रिटिश न्युजियम के निकट अपनी साहित्यिक प्रवृत्तियों में मलग्न साहित्यिक और वक्ताकारों का एक ऐसा दल 'ब्लूम्सवरी' नाम से कहा जाता है। इस दल में ई० एम० फोस्टर, बरजोनिया वल्फ लियोनाथ वल्फ लिटन स्ट्रेंची क्वाइव बस और रोजर फ्राय आदि प्रतिभाशाली गद्य लेखक शामिल थे। ये लेखक विक्टोरिया और एडवर्ड युग के यथायवाद, कविता में स्वच्छन्दतावाद की परम्परा तथा जीवन चरित और समीक्षा में गाम्भीर्य का स्वीकार नहीं करते थे। इन लोगों का पुराने विश्वविद्यालयों से सम्बन्ध था तथा महाद्वीप के साहित्य और कला सम्बन्धी आंदोलनों से ये सुपरिचित थे। फ्रेंच और रूसी साहित्य के और विशेषतया अठारहवीं शताब्दी के एंग्लो फ्रेंच सभ्यता के ये प्रशंसक थे। इन्होंने पास का कविता और चित्रकला के प्रति अग्रणी पाठकों के

मन में रुचि जागृत कर अंग्रेजी संस्कृति को समृद्ध बनाया था। नये लेखकों को ये प्रोत्साहित किया करते थे।^१

इनमें जी० ई० मूर (१८२२-१९३३) नाम का दार्शनिक भी था जिसने अपने सिद्धान्तों से साहित्यिकों को प्रेरित किया था। मूर मायल का निवासी था, और पैरिस जाकर उसने कला का अध्ययन किया था। वह कलाकारों और साहित्यकारों के संग बैठकर साहित्य और कला की चर्चा करता। कला को उसने साहित्य के चरणों में समर्पित कर दिया था। मूर कवि था और माय हो कहानी, उपन्यास और ममीसा लेखक भी। वह अपनी स्वच्छ और सीधी सादी शला के लिए प्रसिद्ध था।^२ उसकी 'प्रिसिपिआ एथिका' नामक रचना एक प्रकार की बाइबिल मानी जाती थी जिसमें उसने ख्रिस्तसदृश परम्परा के अनुयायियों के जीवन के प्रति दृष्टिकोण को व्याख्या की थी। यहाँ जीवन में धर्म की मुख्यता प्रतिपादन करते हुए नैतिक 'श्रेष्ठता' (मॉरल गुड) पर जोर दिया गया है। मूर के अनुसार श्रेष्ठ की कल्पना विचार का एक सरल और अनिवार्य विषय होता है जिसका विश्लेषण नहीं किया जा सकता। मूर प्राग्जिक् एक्ता (ओरगेनिक यूनिटी) सिद्धांत का पक्षपाती है, जिसके अनुसार जहाँ तक मूल्य का सम्बन्ध है, सम्पूर्ण अपने अर्थों के समूह से अधिक होता है। उदाहरण के लिए, 'मुन्दर पदाथ की चेतना' में दो तत्वों का समावेश है— 'चेतना' और 'मुन्दर पदाथ'। लेकिन न तो केवल 'चेतना' और न केवल 'मुन्दर पदाथ' में कोई बड़ा मूल्य रहता है—यह रहता है दोनों के संयोग में। इसमें मूर इस निष्कर्ष पर पहुँचता है कि तार्थिक मूल्य वाली प्रत्येक वस्तु में जटिल 'मपूएता' (कम्प्लेक्स 'होल्ड') रहती है और इन 'मपूएता' को उसके अवयवों में विभाजित नहीं किया जा सकता। तौदय मूल्य नियम की यही श्रेष्ठता अवयव अवयव स्वाकार विद्या गया है। 'व्यक्तिगत मूल्य अवयव 'श्रेष्ठ तथा तौदययोग्यता' में व मौल्योपभोग अधिक स्वाधी है क्योंकि श्रेष्ठ में परिवर्तन हो सकता है जबकि वस्तु और तौदय वस्तु के तौदय रहते हैं। मूर वस्तु का नतिवता के वस्तुओं से मुक्त कर देना है सक्रिय रूप से भी मानता है कि वस्तु नतिवता और धर्म का दृष्टिकोण को सम्पन्न करती है। इन प्रकार हम देखते हैं कि ख्रिस्तसदृश मूल्यों का मूल्य वस्तु का और अधिक होना चाहिए तथा इनके लिए वस्तु का मूल्य और उसकी मूल्य नियम इनका धर्म बन गया।^३

१—४ इतिहास एवं इतिहास केन्द्रों पृ० १८१-८०

२—एन० ए० एन०-जेम्स, दिक्को इयर्स ऑफ इतिहास लिटरचर (१९००-१०),
पृष्ठ १११, पृ० १२-१३

३—ए० ई० ऑफ बोर्डन ऑन इतिहासिक धर्म इतिहास, पृ० १२८-२९

क्लाइव बेल (१८८१) ने अपनी 'ग्राट' (१९१४) नामक पुस्तक में धर्म और कला को परस्पर अभिन्न स्वीकार करते हुए 'धर्म को कला और कला को धर्म' कहा है। उसके अनुसार, प्राधुनिक मस्तिष्क कला की ओर मुड़ता है, केवल सर्वोत्कृष्ट मनोवेगों की सन्तुष्ट अभिव्यञ्जना के लिए नहीं, बल्कि उस प्रेरणा के लिए जिसके द्वारा हम प्रेम करते हैं।^१

रोजर फ्राय (१८६६ १९३४) और वर्जोनिया बुल्फ (१८८२ १९४१) ने आगे चलकर कला सबधी उन्नत दृष्टिकोण को विकसित किया। बेल और फ्राय दोनों का ही मा यत्ता थी कि कोई कलाकृति हममें एक 'विशिष्ट मनोभाव'—सौंदर्य मनोभाव पैदा करती है जो एक 'विशिष्ट रूप' (सिगनिफिकेंट फॉर्म) होना चाहिए, तथा केवल 'किसी ससाधारण मनोभाव—जिसको यह उत्पन्न करता है'—के द्वारा ही इस 'विशिष्ट रूप' का निरूपण किया जा सकता है।^२ फ्राय के अनुसार, कला का कोई विशिष्ट उद्देश्य होता है, तथा कलात्मक अनुभव सामाजिक नैतिक और धार्मिक अनुभवों से भिन्न रहता है। क्लाइव और फ्राय दोनों ही अपने विषय के विद्वान् थे और उन्होंने फ्रेंच कला, फ्रेंच चित्रकला और ब्रिटिश चित्रकला का विशेष रूप से अध्ययन किया था।^३

एफ० आर० लीविस (१८९५)

लीविस अपने युग का एक अत्यन्त प्रभावशाली समीक्षक हो गया है। कामन्-बेल्ट के अंग्रेजी विभाग में शायद ही कोई ऐसा विद्यालय हो जहाँ लीविस का कोई शिष्य अभ्यापन कार्य न करता हो, यद्यपि लीविस स्वयं कभी अध्यापक नहीं रहा। सामान्यतया उसकी समीक्षा पद्धति इलियट और रिचर्ड्स से मिलती जुलती है, फिर भी वह उसकी अपनी है। यह पद्धति शाब्दिक विश्लेषण की पद्धति है। इलियट और रिचर्ड्स की पद्धति उनके सामान्य सिद्धांतों का निवर्णन करता है, जबकि लीविस अपने शाब्दिक परीक्षण द्वारा किसी बात की या तो प्रशंसा करता है या निंदा। मिल्टन की समीक्षा करते हुए लीविस ने इसी पद्धति का अनुसरण किया है।

यह उल्लेखनीय है कि नई आलोचना के प्रवर्तक टी० ई० ह्यूम और एज़रा पाउण्ड यद्यपि इंग्लैंड के निवासी थे, लेकिन नई आलोचना का आंदोलन अमरीका

१—वही पृ० १५६

२—लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शाट हिस्ट्री पृ० ६१४

३—रोजर फ्राय के सम्बन्ध में अपनी 'ऐसेज, पोएम्स एण्ड लैटस' (सदन, १९३८) में जुलियन बेल ने थू हान पुनिर्वसिटी, हू पे (चीन) से, १९३६ में एक पत्र लिखा है।

म पापा। यहूत दुम्बेण्ड और समरीका समसमय पर काश्च और ममीका के क्षेत्र में एक दूसरे को प्रभावित करते रहे। सार्वभ में पाउण्ड और इलियट सर्वन में रहे। इलियट की भाँति डम्बू० एच० मीडन भी इंग्लैंड का तो निवासी था जो समरीका में जाकर बस गया था। उते अधिपक्षों में कविता का प्रोफेसर निमुड पर फिर से इंग्लैंड युना लिया गया। मासय यह है कि १९१२ का कम से कम १९२० के बाद से साहित्यिक सागदोसा का कैप बनी इंग्लैंड रहा, और बनी समरीका। काश्च के क्षेत्र में डम्बू० बी० मीडन का अंग्रेजी कवियों की अपेक्षा समरीकी कवियों पर हा अधिक् प्रभाव पड़ा। इसी प्रकार मभासा के क्षेत्र में रिचर्ड्स, लीविस और विलियम एम्पसन ने इंग्लैंड की अपेक्षा समरीका के ममीका भाषिकों को ही विशेष प्रभावित किया।^१

अपनी 'स्कूटिनी' (१९३२ ५३) नाम की प्रभासिक साहित्यिक पत्रिका के सम्पादन के कारण समीक्षा के क्षेत्र में लीविस का नाम हुआ। इस पत्रिका के सहयोगियों में एस० सी० ग्राइस, ट्रेवर्स, माटिन टनल, ब्यू० डा० लेविग, जेनिस थॉमसन और डा० डम्बू० हाडिन के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। देखा जाय तो लीविस ने समीक्षाशास्त्र में जिस नूतन मिथ्यान्व की स्थापना नहीं की, उसकी समीक्षा पद्धति में उच्च संस्करण (ऐंकेडेमिज्म) और माधुनिक वाद के प्रति विद्रोह दिखायी देता है। रिचर्ड्स की 'प्रेडिक्शन प्रिंसिपल' में प्रतिपादित समीक्षा के व्यावहारिक सिद्धान्तों का अनुकरण करने व कारण लीविस को रिचर्ड्स का शिष्य कहा गया है।^२

१९३० में लीविस ने 'मास सिविनिजेशन एण्ड माइनिरिटी कल्चर' (सामूहिक सम्प्रदाय और अल्पसंख्यक संस्कृति) नामक कृति में संस्कृति तथा नैतिक और सौंदर्य सम्बंधी परम्परा का पराक्षेप किया है। भूत और वर्तमान कालीन संस्कारों की आलोचना करते हुए, जीवन स्वभाव (क्वासिटी ऑफ लाइफ) पर उसने जोर दिया है। साहित्य में उसने विषयवस्तु और 'रूप' को भिन्न भिन्न नहीं माना, जीवन स्वभाव को ही मुख्य माना है। अतएव सौंदर्यविषयक कवि की अपेक्षा 'नीतिविषयक कवि' को यहाँ प्रधानता दी गयी है। लीविस के अनुसार, मिट्टन की कविता में जीवन की पकड़ नहीं थी, शेली के सम्बंध में भी यही बात है, जब कि 'नैतिक पकड़ के कारण जॉज इलियट, वॉनराड और डॉ० एच० लॉरेंस की रचनाओं को उसने सराहा है।'^३

१—डविड डचीज, द प्रजेंट एज आफ्टर १९२०, सदन १९५८, प० १७

२—जॉज वाटसन, लिटरेरी क्रिटिक्स, पृ० २१०, नोट्स आन क्रिटिसिज्म एंड क्रिटिक्स प० १६८।

३—नोट्स आन क्रिटिसिज्म एंड क्रिटिक्स, पृ० १६७-६८

दो वष बाद उसकी 'यू बीएरिंग्स इन इंग्लिश पाएट्री' (अंग्रेजी कविता के नये सम्बन्ध) रचना प्रकाशित हुई। कितने ही महत्वपूर्ण विचार लीविस ने इलियट की 'सेक्रेड वुड' से यहाँ लिये हैं।^१ यहाँ इलियट की कविताओं का प्रतिपादन और समर्थन किया गया है। समीक्षा सिद्धांत के ऊपर लिखी हुई लीविस की यह पहली स्वतंत्र रचना है।

'रिवल्यूशन' (पुनर्मूल्यांकन १९३६) में, स्कूटिनी' में अंग्रेजी कविता और उपन्यास पर प्रकाशित निबंधों का संग्रह है। लीविस ने इसमें अंग्रेजी साहित्यिक परम्पराओं का मूल्यांकन प्रस्तुत किया है। कविता के क्षेत्र में उसने स्वच्छन्दतावादी परम्परा के विरुद्ध विचारों को प्रतिपादित किया तथा उपन्यास के क्षेत्र में जाँज इलियट और डी० एच० लॉरेन्स को उच्च कोटि के लेखक माना।^२ पुस्तक की श्रूमिका में कविता की 'महान् परम्परा' के ऊपर जोर देते हुए उसने लिखा है— 'कोई समीक्षक जब व्यक्तिगत रूप से कवियों की चर्चा करता है तो स्पष्ट अथवा अस्पष्ट रूप से वह परम्परा की ही चर्चा करता है। क्योंकि ये कवि इसी परम्परा में रहते हैं, और यह परम्परा उन कवियों में रहती है।'

समीक्षा पद्धति के सम्बन्ध में लिखा है— 'व्यक्तिगत रूप से कवियों की चर्चा करते हुए, समीक्षक का नियम है अथवा (मैं समझता हूँ) होना चाहिए कि जहाँ तक बने, किसी कविता या अवतरण का कोई खास विश्लेषण करना, तथा ऐसी किसी बात का उल्लेख न करना जो लिखी जान वाली पाठ्य पुस्तक सम्बन्धी नियमों के साथ तत्काल सम्बद्ध न का जा सकती हो।'^३

'द ग्रेट ट्रेडीशन' (महान् परम्परा १९४८) में भी समय समय पर लिखे हुए निबंधों का संग्रह है। इसमें जाँज इलियट, हेनरी जेम्स और जोसेफ कॉनराड के ऊपर निबंध हैं। उपन्यास साहित्य की 'महान् परम्परा' के सम्बन्ध में कहा गया है कि कतिपय महान् लेखकों द्वारा ही अंग्रेजी कविता और अंग्रेजी उपन्यास की सच्ची परम्परा का ज्ञान हो सकता है। मानवीय चेतना को आगे बढ़ाने में उपन्यासकारों का स्थान अत्यन्त महत्त्व का है इसलिए इस परम्परा को गंभीर नैतिक परम्परा

१—यहाँ अपने विचारों को भौतिक न बताकर लीविस ने उनके लिए समीक्षक और कवि इलियट का आभार प्रदर्शन किया है। लीविस की अवस्था जब २५ वष की थी तब 'सेक्रेड वुड' प्रकाशित हुई। उसने इसकी एक प्रति खरीदी तथा कई वर्षों तक हाथ में पसिल लेकर वह इसका अध्ययन करता रहा। प्रतिवर्ष यह इसे बार बार पढ़ता। द नामन परसूट, १९५०, पृ० २८०।

२—द प्रजेंट एज, पृ० १३६

३—जाँज याटसन, द लिटरेरी क्रिटिक्स पृ० २१०, नोट्स ऑन क्रिटिसिज्म एण्ड क्रिटिक्स, पृ० १६८

माना गया है। लीविस की विचारधारा इस समय उपन्यास साहित्य की ओर प्रवृत्त हो रही थी क्योंकि इसी से उसकी नैतिक विचारधारा का समर्थन हो सकता है। उसकी भावना है कि उपन्यासकार अपनी कृति के प्रत्येक विवरण की अभिनव प्रकार से कल्पना करता है और जो कुछ विवरण वह प्रस्तुत करता है, वह लेखक के नैतिक भाव की गहराई से निरूपित होता है। उसका कथन है कि लेखक को अपने विषय के साथ घटमुख हो जाना चाहिए और उसकी कृति में यह घटमुखी भावना प्रतिबिम्बित होनी चाहिए। इससे यहाँ ज्ञात होता है कि लीविस की समीक्षा नीति प्रधान रही है और उसके अनुसार साहित्य का उद्देश्य केवल मनोरंजन करना नहीं था।^१

‘द कॉमन परसूट’ (सामान्य खोज १९५२) लीविस की एक अन्य रचना है जो इलियट के ‘द फंक्शन ऑफ क्रिटिसिज्म’ से प्रभावित है। पुस्तक की भूमिका में इलियट के इस निबंध की बहुत प्रशंसा की गयी है। ‘समीक्षक को अपनी वैयक्तिक धारणाएँ और मतग्रह को अनुशासन में रखने के लिए प्रयत्नशील रहना चाहिए, तथा सच्चे निष्पक्षता की सामान्य खोज के लिए जहाँ तक बन, अधिक से अधिक अपने सहयोगियों के साथ होनेवाले अपने मतभेदों का निपटारा करना चाहिए’— इलियट के इस कथन का लीविस ने समर्थन किया है।^२

अपनी सध्यता (प्रसिद्धि) एवं साहित्यिक निष्पक्षता के पथक्करण की भावना के कारण लीविस ने आधुनिक समीक्षा को पर्याप्त रूप में प्रभावित किया। ‘इन्ट्रिनी’ (जिल्द १, नंबर १, १९३७) में रेने बैले के लेख का उत्तर देते हुए लीविस ने समीक्षा पद्धति के सम्बंध में अपने महत्त्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं। वह लिखता है ‘सबप्रथम आलोचक का कर्तव्य है कि जो कोई बात उसका ध्यान आकर्षित करे उसे यथासंभव सवेदनापूर्वक पूर्ण रूप से अनुभूति के योग्य बनावे और अनुभूति में कुछ मूल्यांकन भी हो जाता है। ज्यों ही नूतन वस्तुओं के अनुभव में वह प्रौढ़ता प्राप्त करता है, स्पष्ट और अस्पष्ट रूप से वह प्रश्न करता है यह अनुभव कहाँ से आता है? यह इसकी तुलना में कैसे खड़ा रहता है? यह अपेक्षाकृत महत्त्वपूर्ण कैसे दिखाया देता है?’ साहित्यिक आलोचक का काम है किसी प्रतिक्रिया की विशिष्ट सम्पूर्णता को प्राप्त करना तथा अपनी इस प्रतिक्रिया को व्याख्या के तौर पर विकसित होते हुए किसी विशिष्ट कठोर सुसंगति के रूप में देखना। उसे उस अनुचित पृथक्करण से—जो कि उसके समक्ष है—तथा उसने किसी अप्रौढ़ अथवा असंगत साधारणीभाव

१—जॉज घाटसन द लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० २१२, डेविड डचोज़ द प्रजेक्ट एज, पृ० १३७

२—द लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० २१४

से अपनी रक्षा करते रहना चाहिए। उसका पहला काम है (उदाहरण के रूप में) किसी दी हुई कविता को पूरी तरह ठोस रूप में ग्रहण करे, और इस बात का वह निरंतर ध्यान रखे कि यह पकड़ अपनी पूणता में कभी भी सिमिल न हो प्रत्युत उसमें बढ़ना ही प्राप्ती जाये। स्पष्ट भयमा अस्पष्ट रूप में मूल्यनिर्णय (वैल्यू-जजमेंट्स) करते समय, वह परिपूणता की पकड़ और प्रतिक्रिया की पूणता के कारण ऐसा करता है। यह प्रश्न वह नहीं करता कि 'कविता की श्रेष्ठता के इन विशेष विवरणों से उसका मेल कैसे बैठता है?' कविता का 'स्थान निर्धारित करनेवाले' मूल्य के तात्कालिक बोध को पूणतया सचेतन और स्पष्ट करने का उसका उद्देश्य रहता है।^१

आगे चलकर छोटी छोटी बातों को लेकर लीविस का सम्बन्ध में अनेक वाद लड़े हो गये जो अथ किसी जीवित आलोचक के सम्बन्ध में नहीं उठे। वस्तुतः १९५० के बाद काव्यालोचन लीविस का मुख्य उद्देश्य नहीं रह गया। उसे जो कोई बात अच्छी न लगती, उसी को लेकर वह झूझ पड़ता चाहे वह बात जीवन सबधी हो या साहित्य सबधी। जॉज यादसन ने उसने सम्बन्ध में लिखा है, "आवश्यक सुकुमारता और साहित्यिक मूल्यों की जटिलता की ओर बिना ध्यान दिये ही, मूल्य निर्णयोक्त—खास कर अपनी उत्तरकालीन रचनाओं में—पहुँचने में उसने सीधता की है, तथा उसने किसी भी चीज के बारे में जानकारी प्राप्त नहीं की, भयवा जानने का अधिक प्रयत्न नहीं किया।"^२

जॉन क्रो रैन्सम (१८८८)

'नई आलोचना में कला और समीक्षा के किसी अभिनव सिद्धान्त की स्थापना नहीं की गयी, वरन् समीक्षा के अमुक्त दृष्टिकोण पर ही जोर दिया गया है। बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में समीक्षा सम्बन्धी ऐसे किन्ते ही सिद्धांत थे। जिनमें किसी कलाकृति के विचारों एवं शैक्षिक विषय को ही मुख्य माना जाता था। उदाहरण के लिए, मार्क्सवादो समीक्षा के अनुसार वग सभ्य के सिद्धांत के आधार पर काव्य का परीक्षा की गयी है। इसी प्रकार मानववादी समीक्षक किसी कलाकृति में नैतिक मूल्यों, तथा समाजशास्त्रवादी समीक्षक समाजशास्त्राव तत्त्वों की खोज करता है। मतलब यह कि ये समीक्षक साहित्यालोचन सम्बन्धी किसी नूतन विषय का प्रतिपादन न कर वाध्यगत समाज, जीवन भयवा इतिहास सम्बन्धी दृष्टिकोण से ही साहित्य को आंकते हैं। एक प्रकार से कला की कला के रूप में और साहित्य की साहित्य के

१—डेविड डचीज, क्रिटिक्स अप्रोचेज टू लिटरेचर, पृ० २६६

२—द लिटरेरी क्रिटिक्स, पृ० २१५

रूप में व्याख्या यहाँ नहीं की गयी। अमरीका में इन दिनों आत्मवादी और मानववादी समीक्षा पद्धति का ही विशेष प्रचार देने में आ रहा था।^१

ऐसी स्थिति में 'नई आलोचना' का उदय हुआ जिसने उन्नायकों में जे० मी० रैसम, टेट एलेन (१८९६) और विण्टस (१९००), थार० मी० डर्नरमूर (१९०४), रॉयट पेन यारेन (१९०५) क्लियेम्स बुचम (१९०६), डब्ल्यू० एम्पसन (१९०७), वेनेय बक (१८९७) आदि के नाम उत्सलनीय हैं।

कहा जा चुका है कि १९२० के बाद इंग्लैंड में 'नई आलोचना' का आधिपत्य हुआ और द्वितीय विश्व युद्ध प्रारम्भ होने के पूर्व ही अमरीका में इसका प्रचार हो गया। फिर १९४५ के बाद अमरीका में नई आलोचना ने जोर बकड़ा और इसमें शास्त्रीय (एकेडेमिक) समीक्षा के मक्षण दिखाया देने लगे। १९४१ में रैसम की 'द यू क्रिटिसिज्म' (नई आलोचना) नाम का पुस्तक प्रकाशित हुई। १९३६ में आई० ए० रिचर्ड्स अमरीका में आकर रहने लगा था और उसने भी ऐतिहासिक (ऐंटी हिस्टोरिकल) समीक्षा सिद्धांतों का प्रतिपादन किया था—जो प्रकारांतर से 'नये' का ही दूसरा नाम था। दरमसल एक तो अमरीकी समीक्षक कुछ रूढ़िवादी परम्पराओं को स्वीकार करते थे दूसरे अमरीकी विश्वविद्यालयों में विश्लेषण के बला-कौशल और पाठ्य-पुस्तकों की व्याख्या पर जोर दिया जाता था, जब कि ऐतिहासिक समीक्षा में इन बातों की उपेक्षा रहती थी। इन्हीं परिस्थितियों में अमरीका में नयी आलोचना का विकास हुआ।^२

रैसम नये आलोचकों में अग्रणी हो गया है। १९३८ में उसने 'द वल्ड्स बांडी' (जगत का शरीर)^३ नामक रचना प्रकाशित की। प्रतीकवादी दृष्टिकोण की सराहना करते हुए रैसम ने मानविहीनता को कविता की वास्तविक शक्त बताया है। उसका कहना है कि यदि किसी अच्छी कविता के अन्त में किसी महात्वा कवि का नाम है, तो इससे कवि का वास्तविक प्रतिनिधित्व सिद्ध नहीं होता। इस प्रसंग पर मिल्टन का उदाहरण दिया गया है जिसने अपने किसी कवि मित्र की मृत्यु पर शोक मनाने के लिए एक यूनानी गडेरिये का बाना पहना, तथा किसी अन्य मृत व्यक्ति को अपना मित्र समझा। रैसम का कहना है कि आजकल कितने ही लेखक धन के इच्छा रखने वाले कवि अपनी जीवनियाँ लिखते हैं, अपनी गहन विभूतियों, प्रेम सुख-दुख और मान-द का चित्रण करते हैं, लेकिन यह चित्रण अत्यंत शब्दशः ईमानदारी

१—नोटस ऑन क्रिटिसिज्म एण्ड क्रिटिक्स, पृ० १६६-७०

२—द लिटरेरी क्रिटिक्स, पृ० २०१-२

३—चाल्स जिन्नस सन यूयाक, १९३८ द्वारा प्रकाशित। इसका कुछ अंश 'क्रिटि-सिज्म द फाउण्डेशन्स ऑफ माडर्न लिटरेरी क्लैमैंट', पृ० ३३३-४२ में प्रकाशित हुआ है।

वि साप और स्पष्टतापूर्वक लिखा हुआ होता है। इस चित्रण में कोई वाग्वैदग्ध्य, विनोदप्रियता, नाटकीय दृश्य और निमित्तता नहीं होती। परिणाम यह होता है कि लेखक कला से कट जाता है।^१

जॉन ओ रै सम ने कविता को तीन भागों में विभक्त किया है—भौतिक, प्लेटोनिक और आधिभौतिक (मेटाफिजिकल)। भौतिक कविता को रैसम ने किसी भी कविता का भौतिक उपादान बताया है। “इसका परिणाम हमेशा शुद्ध अथवा पूर्ण अस्तित्व से कुछ कम ही होता है, और बिस्कुल यह नहीं कहा जा सकता कि भौतिक पदार्थों के सिवाय इसमें और कुछ नहीं है। बात यह है कि जब हम आवश्यकता से अधिक भौतिक कविता से सन्तुष्ट हो जाते हैं तो सम्भवतः हमारे विश्लेषण से पता लगेगा कि यह उससे अधिक है जो साधारणतया अशुद्ध है।”^२ विचारों की कविता को प्लेटोनिक कविता कहा गया है। ‘इसमें भी शुद्धता की श्रिया रहती है। जिस कथन में बिना बिम्बों के केवल गूढ़ विचार ही होंगे उसे वैज्ञानिक उल्लेख ही कहा जा सकता है, कविता बिस्कुल नहीं—प्लेटोनिक कविता भी नहीं। प्लेटोनिक कविता भौतिक कविता में गहरा गीता लगाती है।’^३ “प्लेटोनिक कविता में राष्ट्रीय, नैतिक, धार्मिक और सामाजिक विचारों को प्रतिपादित किया जाता है, लेकिन इसे अलंकृत करने के लिये भौतिक कविता की शैली के अनुरूप कुछ भौतिक गुणों को इसमें जोड़ दिया जाता है। यदि कवि विचारों की सामर्थ्य में विश्वास करता है तो कविता विष्णुत्मक, और यदि नहीं करता है तो निषेधात्मक होती है।”^४ रैसम ने इसे वास्तविक कविता न मानकर भौतिक कविता का अनुकरण ही माना है। ‘किसी बिम्ब को एक विचार मिश्र करने के लिए कवि इस मकली कविता की रचना करता है, किन्तु इस प्रकार जो साहित्य सृजित किया जाता है उसमें केवल दृष्टान्त ही होते हैं, वास्तविक बिम्ब नहीं होते।’^५ आधिभौतिक कविता सबसे महत्त्वपूर्ण है। इसमें सच्ची कविता के लक्षण पाये जाते हैं, यहाँ कवि जिस भाषा का प्रयोग करता है वह अत्यन्त सार्वभौमिक से अलग होती है। “यह कविता विज्ञान की पूरक होती है और इससे कथन में श्रेष्ठता आती है। प्रकृतवादी कथन (नेचुरलिस्टिक डिस्कोस) को यहाँ अपूर्ण माना गया है। रैसम के अनुसार प्लेटोनिक कविता अत्यन्त आदर्शवादी और भौतिक कविता

१—फ्रिटिसज्म द फाउण्डेशन ऑफ मॉडर्न लिटरेरी क्लेमेट, पृ० ३३३-३४

२—डेविड डबीज, थ्रिटिक्स अग्रोचेज टू लिटरेचर, पृ० १४७

३—यही, पृ० १४७-४८

४—यही पृ० १४८

५—यही, पृ० १४९

अत्यन्त यथायवादी है, और यथायवाद उक्तता देनेवाला होता है—उसमें रुचि नहीं रहती। ऐसी हानत में पाठक का ध्यान आकर्षित करने के लिए कवि चमत्कार के मनोवैज्ञानिक साधन ग्रहण करता है।” यह कथा भले ही वैज्ञानिक न हो किन्तु इसका असर तुरन्त होता है। इस प्रकार ‘विशुद्ध’ कविता को आलोच्य वस्तु स्वीकार करते हुए र सम न आलोचिक चमत्कारपूर्ण कविता को आधिभौतिक कविता मान उसे आलोचना का विषय स्वीकार किया है।

र सम की दूसरी रचना है ‘गाड विदाउट थएडर ऐन अनथॉर्पोडोक्म डिफेन्स ऑफ थॉर्पोडोक्सी (बिना गजन के ईश्वर परम्परानिष्ठा की परम्परा विरोधी रक्षा) जो १९३० में प्रकाशित हुई।^१ थोर विण्टस ने अपनी ‘इन डिफेंस ऑफ रीजन पुस्तक में जान को र सम और थएडर विदाउट गाड’ नामक लेख में र सम द्वारा अपने ऊपर किये गये आरोपों का उत्तर दिया है। विण्टस ने यहाँ ‘र सम की कविता में नतिकता का विचार’, ‘अद्वितीय अनुभव’, ‘सुखवाद’ (हीडोनिज्म), ‘कला अद्वितीय अनुभव का अनुकरण और कला अद्वितीय अनुभव’ ‘कविता का गठन’ ‘रूपक और उपमा’, ‘छंद और असंगति का सिद्धांत’ ‘कविता की नगण्यता’ और ‘निपतिवाद’ (डिटरमिनिज्म) आदि विषयों की चर्चा की है।

‘द यू क्रिटिसिज्म’ (१९४१) की भूमिका में नयी आलोचना का विश्लेषण करते हुए कहा गया है, ‘जहाँ तक गहराई और तथ्यता का प्रश्न है, नई आलोचना पूर्वकालीन समस्त आलोचनाओं की अपेक्षा बढ़कर है। इसकी पद्धति में पहले से ही कुछ ऐक्य है जिससे कि आर० पी० ब्लैकमूर आदि विद्वानों ने भी अपने तत्कालीन पूर्ववर्ती समीक्षकों से बहुत कुछ ग्रहण किया।’ यहाँ आई० ए० रिचर्ड्स से नयी आलोचना का आरम्भ स्वीकार कर डब्ल्यू० एम्पसन थोर विण्टस तथा चार्ल्स डब्ल्यू० मॉरिस को नयी आलोचना के उन्मादकों में गिना गया है।

एलेन टेट (१८९९) और क्लियेन्थ ब्रुक्स (१९०६)

एलेन टेट^२ और राबर्ट पेन वारेन र सम व शिष्य थे। इलियट की भांति टेट ने परम्परा की बम की श्रेणी में रक्खा तथा परम्परा सम्प्रदायी अपने दृष्टिकोण को आलोचना की पद्धति का आधार बनाया।

१—यही, पृ० १५३-५४

२—हारकोट, सासे एंथ्रॉप कम्पनी १९३०

३—टेट का ‘हार्मोज़ मटाफर’ नामक लेख १९४१ में ‘द सदन रिथ्यू’ नामक पत्रिका में प्रकाशित हुआ था। बाद में ‘द रीजन इन मेडनेस’ में इसे सम्मिलित कर लिया गया। १९५५ में उसका ‘द मेन आफ लैटस इन द माइम वर्ल्ड’ नामक निबंध संग्रह प्रकाशित हुआ। इसकी भूमिका में उसने लिखा है, ‘मैं समझता हूँ कि आलोचना सिखी जा चुकी है, और वह ससबत केवल एक दृष्टिकोण से।’

इस समय सामान्य रूप से नये आलोचकों के मन में उन्नीसवीं शताब्दी के समीक्षा मित्रांतों के प्रति आकर्षण नहीं रह गया था जिससे इन्होंने पाण्डित्यपूर्ण ऐतिहासिक आलोचना की ही नहीं, वरन् अज्ञेयवादी ज्ञान सम्पन्नता (एग्नोस्टिक ऐनलाइटेनमेन्ट), जनतांत्रिक आशावाद, उद्योगवाद तथा मार्क्सवाद के अंतर्राष्ट्रीय आदर्शों को भी ठुकरा दिया था। इस तरह हम देखते हैं कि नया आलोचना पुरानी मान्यताओं के विरुद्ध एक प्रकार की प्रतिक्रिया थी कि जो 'नूतन' शब्द से अभिहित की जाती थी।^१

पेटर ग्रीर वाइल्ड के सौदय मा डोलन ने कविता के ज्ञात के मध्यम को कम कर दिया था। "कविता का अस्तित्व कहीं लेखक और पाठक के बीच में रहता है, (उसकी यथायथा केवल ऐसी यथायथा नहीं जिसे लेखक 'अभिप्रेत' करना चाह रहा है अथवा उसके लेखन के अनुभव का यथायथा भी वह नहीं है, अथवा पाठक अथवा पाठक के रूप में लेखक के अनुभव की भी यथायथा इसे नहीं कह सकते)"^२ -इलियट के इस कथन से भी कविता सम्बन्धी उपयुक्त मान्यता का ही पोषण होता है। जैसा कहा जा चुका है, १९३० तक शायद ही ऐतिहासिक समीक्षा के विरुद्ध कुछ कहा गया हो, किन्तु १९४० के ग्रामपास जब अमरीकी विश्वविद्यालयों में प्राध्यापकों का स्थान नये आलोचकों ने ले लिया तो ऐतिहासिक समीक्षा की आलोचना होने लगी।^३

बुन ने १९३६ में 'मॉडर्न पोएट्री एण्ड द ट्रेडिशन (आधुनिक कविता और परम्परा) नाम की पुस्तक प्रकाशित की^४ जिसमें 'नई आलोचना' के दृष्टिकोण से अंग्रेजी कविता की समीक्षा की गयी। यहाँ 'प्रतीकवादी आधिभौतिक' (सिम्बोलिस्ट मेटाफिजिकल) परम्परा को स्वीकार करनेवाले कवियों को सराहना की गई तथा इसे स्वीकार न करनेवाले कवियों को निम्नकोटि का ठहराया गया। इसे इस समीक्षा की सीमा कहना चाहिए। इस चिन्तनपारा का प्रभाव अमरीकी विश्वविद्यालयों के अंग्रेजी कविता के अध्यापन पर पड़ना स्वाभाविक था।^५

१९४२ में प्रिन्सटन यूनिवर्सिटी प्रेस की ओर स ब्रूक्स का 'द सग्वेज ग्राफ पोएट्री' (कविता की भाषा) नामक सिम्पोजियम प्रकाशित किया गया।^६ यहाँ "कविता

१ - द लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० २२०-२१

२ - द यूज ग्राफ पोएट्री एण्ड द यूज ग्राफ क्रिटिसिज्म, पृ० ३०

३ - वही पृ० २२१

४ - इसकी भूमिका में एम्पसन तथा इलियट, टेट, योत्स र-सम, ब्लकमूर और रिचर्ड्स का 'ऋण' स्वीकार किया गया है, और एम्पसन की रचना से उद्धरण दिये गये हैं। एम्पसन ने इस पुस्तक की समीक्षा की थी।

५ - डेविड डब्लो, द प्रजेंट एज, पृ० १२६-३०

६ - इसका 'द सग्वेज ग्राफ पेरेडोक्स' नामक अथ 'क्रिटिसिज्म द फाउण्डेशन ग्राफ

की भाषा को विरोधाभास की भाषा' कहा गया है। 'हीर' विरोधाभास कृतक की भाषा है, जो कठिन उच्चारण और अर्थव्यवस्था है। अतः उन्ने मुश्किल में ही आया की भाषा कहा जा सकता है।" "विगी मूलि या अर्थ काय में इन भाषा का उपयोग हो सकता है। अरिज मुश्किल से ही बत करिगा की जायेगी। हमारे पूर्वपट्ट में विरोधाभास की भाषाव्यवस्था न मानकर बोद्धि, दुर्बोध न मानकर इस तथा असाधारण न मानकर सवर्गमय भाषा के लिए बाध्य करने हैं।"

विज्ञान और कविता = भेद बनाये हुए कहा गया है कि विज्ञान में किसी वस्तु का रूप सुस्पष्ट, प्रत्यक्ष और सरल रूप में 'संका गच्छति' (मोक्षमार्ग की ओर) द्वारा दिया जाता है जब कि कविता विचारों को विरोधाभास, अर्थ, असाधारण और अर्थ रूप में ऐसी भाषा में अभिव्यक्त करती है जो उस भाषा से बहुत दूर है जिसे वह स्पष्ट निदिष्ट करती है, शर्म अथवा स्वयं का अर्थ रचना है।" रिचर्ड और कीलरिज ने भी विज्ञान और कविता में भेद का प्रतिपादन दिया है लेकिन यह भेद उन्ने भिन्न है।

विनीय-य युक्त ने रॉबर्ट पेन वारेन के साथ मिलकर १९१८ में 'मैट्रस्टिग पाएट्री' (कविता की समझ) नाम का कविता ग्रन्थ प्रकाशित किया। इनकी भूमिका में कविता को छोड़कर कविता का अर्थ कोई उपयोग स्वीकार नहीं किया—एतिहासिक और न नैतिक। यहाँ बताया गया है कि "यदि कविता कुछ शिखा दे सकती है तो यह केवल कविता के रूप में ही।"

रॉबर्ट पेन वारेन (१९०५)

कतिपय मृतक आलोचकों के अनुसार कविता में एक विशिष्ट प्रकार का विरोधाभास और द्विगुणित अर्थ रहता है जिसके द्वारा किसी भाषा की अभिव्यक्ति की जाती है। इसी बात का वारेन ने अपनी 'थोर एंड डम्प्योर पोएट्री' (शुद्ध और

माइन लिटरेरी लजमेंट' में पृ० ३५८-६६ पर प्रकाशित है। आगे चलकर लजमेंट ऑफ पोएट्री साधारण परिवर्तन के साथ 'द बल राट ग्रन १९४७ में हारकोट ब्रेस एण्ड कम्पनी की ओर से प्रकाशित हुआ।

१—क्रिटिसिज्म ■ फाउण्डेशन्स ऑफ माइन लिटरेरी लजमेंट, पृ० २५८

२—वही, पृ० ३६०, डविड डचील, क्रिटिकल अप्रोचेस टू लिटरेचर, पृ० १६६

३—द लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० २२१

प्रशुद्ध कविता) नामक रचना में प्रतिपादन किया है। उसका कहना है, "यदि कोई कविता है तो उसे शुद्ध कविता होना चाहिए, इसका मतलब यह कि वह प्रकविता न हो। शेक्सपियर की कविता, पोप की कविता, हरिक की कविता शुद्ध कविता है, जहाँ तक कि वह कविता है।" कविता को शुद्ध इसलिए कहा है कि नैतिक विचार से वह विषुद्ध हो गयी है। "शुद्ध कविता शुद्ध रहने का प्रयत्न करती है, कम या अधिक टूट-फूट, उन कतिपय तरीकों को वगित करते हुए जो उस मौलिक उद्देश्य को विविष्ट बना सकते हैं या उनका विरोध कर सकते हैं।"^१

यहाँ कवि को एक जिजुरसु बिनाड़ी की उपमा दी है जो अपने प्रतिपक्षी के प्रतिरोध का उपयोग करके उसपर विजय प्राप्त करता है। वारेन ने लिखा है, 'कविता को प्रच्छेदी होने के लिए उसे स्वयं प्रजन करना आवश्यक है। प्रच्छेदी कविता में, किसी रूप में, प्रतिरोध का होना आवश्यक है, इसमें स्वयं अपने सृजन का कुछ प्रसंग रहना चाहिए। दूसरे रूप में कह सकते हैं कि प्रच्छेदी कविता में पाठक का सहयोग रहना चाहिए। कालरिज के शब्दों में, कविता को चाहिए कि वह पाठक को 'एक सक्रिय सृजनात्मक प्राणी बना दे।' उदाहरण के लिए ट्रजेडी में प्रच्छेद या घुरे की परिभाषा नहीं दी रहती है, प्रक्रिया में इसे प्रजन करना पड़ता है, और ट्रजेडी के चलनायक से भी 'प्रेम' किया जाना चाहिए। हमें उसकी अवश्य हत्या कर देनी चाहिए, एक कसौटी की भाँति नहीं, बरन् एक बलिदान करनेवाले की भाँति।'^२

आगे चलकर वारेन लिखता है, "हजारों वर्षों तक कवियों ने बहुत कुछ प्रयत्न किया है, अपने अभिप्राय को अभिव्यक्त करने के लिए। किन्तु उन्होंने केवल अपने अभिप्राय को ही व्यक्त करने का प्रयत्न नहीं किया, अपने अभिप्राय को सिद्ध करने का भी प्रयत्न किया है। जैसे कोई सन्त पुरुष अग्नि की ओर कदम बढ़ाकर अपनी दिव्य शक्ति को सिद्ध करता है उसी प्रकार कवि कुछ कम रूप में, अपनी दिव्य दृष्टि को प्रमाणित करने में लिए, व्यर्थ की अग्नि में आत्मसमर्पण करता है, इस

१—१९४२ में 'द कैप्टन रिब्यू' प्रिस्टन यूनिवर्सिटी प्रेस द्वारा प्रकाशित।
तत्पश्चात् 'क्रिटिसिज्म द फाउण्डेशन्स आफ लिटरेरी जजमेंट' में पृ० ३६६-७६ पर पुनः प्रकाशित।

२—क्रिटिसिज्म ए फाउण्डेशन्स, पृ० ३६७।

३ वही, पृ० ३७२। एडगर एलेन पो को शुद्ध कविता के सिद्धांत का जनक बताया गया है। फ्रेडरिक पोर्ट्स ने भी अपनी 'ईडियम आफ पोएट्री' में कविता की शुद्धता की खर्चा की है। देखिए पृ० ३७२-७३।

४—वही, पृ० ३७७

भाषा से कि अग्नि उसे शुद्ध कर देगी। दूसरे शब्दों में, कवि ध्वनित करना चाहता है कि उसकी दिव्य दृष्टि अजित की गयी है, तथा जीवन की जटिलताओं और पारस्परिक विरोधों के निर्देश के बावजूद वह जीवित रह सकती है, और अन्त्य निर्देश का एक ऐसा साधन है।^१

कविता के गठन (स्ट्रक्चर) पर यहाँ जोर दिया गया है। “अच्छी कविता का गठन इस प्रकार किया जाता है कि इसके सत्वों के बीच जो शब्द रचना की जाती है वह अर्थ को जटिल रूप में प्रस्तुत करती है जिससे कि कवि अपने अंतिम कथन में विजयी होता है,” और इसके लिए व्यंग्य और विरोधाभास महत्वपूर्ण साधन हैं। अतएव यहाँ “सामग्री और कवि की प्रतिप्रियाओं के संग्रह पर आधारित कविता को दोषपूर्ण बताया गया है।^२

योर विण्टर्स (१९००)

विण्टर्स को तार्किक आलोचक (द साजिकल क्रिटिक) कहा गया है। आलोचक होने के साथ साथ निबन्ध लेखक और कवि के रूप में भी उसने प्रसिद्धि प्राप्त की थी। १९१७ में (एरो एंडोश स) में उसकी ‘प्रिमिटिविज्म ऐंड डिवर्सेस (पुरातनता और नयी सुखता) १९३८ में ‘मोल्स कस तथा १९४३ में द एनो टोमी ऑफ नानसेंस (मूलता की खीरफाव) नामक समीक्षात्मक निबन्ध संग्रह प्रकाशित हुए। १९४७ में युवाक से प्रकाशित होनेवाले ‘इन डिफेंस ऑफ राजन’ (तक की सुरक्षा) में इन तीनों को एक साथ प्रकाशित किया गया। ये विण्टर्स पन्द्रह वर्ष से अधिक काल में लिखे हुए निबन्ध हैं। निबन्धों के समीक्षात्मक सिद्धांत विशेषकर अमरीकी साहित्य के अध्ययन पर आधारित हैं। विण्टर्स ने अनेक कविताएँ लिखी हैं जिनमें द जर्नी (१९३१), ‘विफोर डिजास्टर’ (१९३४), ‘पोएम्स’ (१९४१), ‘द ग्रेट वैन’ (१९४३) उल्लेखनीय हैं।

‘इन डिफेंस ऑफ राजन’ की भूमिका में विण्टर्स ने साहित्य सम्बन्धी सिद्धांतों को चार श्रेणियों में विभक्त किया है—उपदेशवादी, सुखवादी, स्वच्छ दत्तावादी और नीतिवादी। उपदेशवादी सिद्धांत के अनुसार, साहित्य का उद्देश्य है उपयोगी आदेश एवं सुस्पष्ट नैतिक उपदेशों को प्रस्तुत करना। सुखवादी सिद्धांत के अनुयायी सुख को जीवन का सत्य स्वीकार करते हैं। उनके अनुसार, साहित्य आनन्द का चरम सीमा पर पहुँचाता है अथवा कोई विशिष्ट और गोपनीय आनन्द प्रदान

१—वही, पृ० ३७७-७८।

२—डविड बेचीज क्रिटिक्स अप्रोवेज टू लिटरेचर, पृ० १६१।

करता है। स्वच्छ-दत्तावादी सिद्धान्त को विण्टस ने अपेक्षाकृत अधिक मयाप माना है। इस सिद्धांत के अनुसार, साहित्य मुख्यतया एक भावावेशपूर्ण अनुभव है, मनुष्य स्वभावतः ध्वजा है, उसके मनोवेग विश्वसनीय हैं और उसका बौद्धिक शक्ति पर विश्वास नहीं किया जा सकता। हम कह सकते हैं कि मनुष्य यदि अपने मनोवेगों पर विश्वास करे तो उसका जीवन सुंदर बन जाय। इन सिद्धांतों में विण्टस ने नोतिवादी (नॉरेलिस्ट) सिद्धांत को ही स्वाकार किया है।^१

काव्य की नैतिकता की व्याख्या करते हुए विण्टस ने लिखा है, “काव्य के द्वारा हमें कोई नयी अनुभूति प्राप्त होनी चाहिए, केवल बाह्य जगत् की ही नहीं, मानवीय अनुभवों की भी। दूसरे शब्दों में, जो कुछ हमें देखा है उसमें और कुछ जोड़ना चाहिए। पाठक के लिए यह प्राथमिक कर्तव्य है। इसके अनुरूप कवि का कर्तव्य है कि वह अपनी संवेदन शक्ति को तीव्र करे और उसे प्रशिक्षित करे।”^२ संवेदन शक्ति का अभिप्राय यहाँ प्रभावकारी द्रव्य से है जो संवेदना उत्पन्न करती है। यह अनुभूति रचना शिल्प द्वारा कवि की संवेदना शक्ति से बाहर निस्सृत होती है।

विण्टस ने कविता को एक प्रकार का नैतिक अनुशासन माना है, पलायन का साधन नहीं। मतलब यह है कि कविता मानवीय अनुभूति की चेतना में वृद्धि करने का एक साधन हो। दूसरों शब्दों में, ज्ञान में वृद्धि करना एवं नैतिक मनोदशा को दृढ़ करना, कविता का उद्देश्य है। विण्टस के अनुसार, “यदि काव्य अनुशासन में कोई स्थिरता और निवेशन होना है तो इसके लिए हमारे जीवन में कतव्यशास्त्र के चिंतन के कारण किसी अनुशासन का होना या अनुशासन की भावना का पैदा होना—जो किसी घम या सामाजिक परम्परा का परिणाम रहा हो, अथवा अध्ययन आदि के कारण किसी व्यक्ति के मन पर इस प्रकार का परिणाम हुआ हो—आवश्यक है।” यही विण्टस का नोतिवादी सिद्धांत है जिस मानववादियों की भाँति साहित्यिक मूल्यांकन के लिए आवश्यक माना गया है। कलाकार के नैतिक मूल्यांकन, उसकी ममत्त तथा उसके मनोभावों की प्रतिक्रिया के अभिलेख को यहाँ कविता कहा है। काव्यजय अनुभूति ही काव्यजय नैतिकता है, तथा अनुभूति और रचना की शल अथवा उसका गठन परस्पर अभिन्न है। इस रचना की शल के नियमों से ही काव्यजय नैतिकता का संचालन होता है।^३ नयी आलोचना के क्षेत्र में विण्टस का यह

१—इन डिफेंस आफ रीजन, ‘यू डायरिक्शंस’, १९४७ सुमिका पृ० ३८

२—वही, पृ० १७

३—वही, पृ० २८-२९। रसम ने लिखा है कि विण्टस की रचनाओं में, उसके प्रत्येक निबन्ध में प्रत्येक पृष्ठ पर नोतिवादी सिद्धांत दिखायी देता है, व ‘यू क्रिटिसिज्म’, पृ० २३४।

निष्ठागत एक अभिन्न निष्ठागत है। निष्ठागत की गुणना प्राप्त केवि में की जाती है, लेकिन परतुत केवि मुख्यतया मातृभाषी है जब कि निष्ठागत मुख्यतया सामोचक है।

कवि ने निम्न दो बातें ध्यान रखी हैं—एक साहित्यिक गन्त (साहित्यिक स्तर) और दूसरा पद। धानी भाग ने स्वीकृति के लिए निष्ठागत में 'द लेक्चरिंग स्टुडेंट' स्तर इन अमेरिकी गोएट्टी तथा 'इन्सुलुम ऑफ मीटर ऑफ गोएट्टी स्टुडेंट' नामके दो महत्वपूर्ण विषय लिखे हैं। पदों में लिखे हैं गठनात्मक पद्धति का विशेषण करते हुए उससे विविध प्रकार बताये हैं। साहित्यिक रचनाओं के मौलिक सिद्धांतों की व्याख्या के लिए यहाँ विभिन्न सैतकों के उदाहरणों और नाटकों के उदाहरण प्रस्तुत किये गये हैं।

पहली पद्धति पुनरावृत्ति की पद्धति (मिथड ऑफ रिपीटीशन) है। यह पद्धति अत्यन्त सरल तथा पुरातन है जिसका समाजिक भी सामाजिकता का उपयोग किया जाता है। यदि इसे सपु नीत्यात्मक रूप तक सीमित रखा जाय तो यह और अधिक प्रभावशाली सिद्ध हो। इस पद्धति में एक ही विषय सम्बन्धी अनुक्रम से घानेवाले पदों की पुनरावृत्ति की जाती है। रचना की दूसरी पद्धति है साहित्यिक पद्धति (साहित्यिक मिथड)। इसमें कलाकार एक विवरण से दूसरे विवरण तक सुस्पष्ट-तथा साहित्यिक रूप से घाने करता है। विण्टस के अनुसार, यह एक कृत्रिम पद्धति है जो यूरोप में सोलहवीं सत्रहवीं सताब्दी में अत्यन्त व्यापक रूप में प्रचलित थी। तीसरी विवरणात्मक (नरटिव) पद्धति है। इसमें एक प्रकार की सगति पायी जाती है जो अधिकतर इस अनुभूति से प्राप्त होती है कि अनुभाविक घटनाएँ उत्पादन श्रुतता की एक आवश्यक बड़ी हैं। इस बात में यह पद्धति दूसरी पद्धति से मिलती है। विण्टस का कथन है कि इस पद्धति में यदि नामक का अभिप्राय स्वाभाविक प्रतीत होता है और ऊपर से वह रोचक भी है, तथा कतव्यसाक्ष की दृष्टि से महत्वपूर्ण है तो मुख्य रूप से यह विवरण सफल कहा जायगा। विवरण का अभिप्राय काम-व्यापार के उत्पादन (कोज टिव) अनुक्रम से है, तथा यह उत्पादन मुख्यतया पात्रों से उद्भूत होता है।

चौथी पद्धति कृत्रिम निर्देश (स्पूडो रेफरेन्स) नाम से कही जाती है। इसके अनेक भवांतर भेदों का प्रकरण किया गया है। विण्टस ने इसका सात प्रकारों का वर्णन किया है। अच्छी कविता की अत्यन्त पक्ति में किसी विशिष्ट अनुभूति की अभिव्यक्ति होती है। इसमें कवि अपनी भाषा में अनुभूति की सगति का विशेष ध्यान रखता है और जहाँ तक बने साहित्यिक सगति को कम करता है। इस पद्धति का एक भवांतर भेद है 'अविद्यमान प्रतीकात्मक भूत का अव्यक्त निर्देश (इलिस्टिट रेफरेन्स टू ए नान ऐक्जिस्टेंट सिम्बोलिक वेल्यू)। प्रतीक का सम्बन्ध में कहा गया है 'उसका उपयोग एक ऐसी अनुभूति को भूत रूप देने के लिए किया जाता है जो न तो प्रतीक के अनुकूल है और न भव्य किसी वस्तु के, जिससे कवि अभिन्न है। कवि

अपनी अनुभूति को बिना समझे उसे सर्वोत्कृष्ट रूप में अभिव्यक्त करता है।" इस पद्धति का अंतिम अवातर भेद है 'शुद्धनापूर्वक निजी प्रतीकात्मक मूल्य का निर्देश' (रेफरेंस टू प्योरली प्राइवेट सिम्बोलिक वैल्यू) । यहाँ बताया गया है कि कभी-कभी कवि अपने सीमित अध्ययन आदि के कारण अपनी अनुभूति को प्रतीकों में केंद्रित कर देता है जिसे केवल कुछ पाठक ही समझ सकते हैं। कितनी ही बार यह प्रतीक स्पष्ट रूप से समझ में नहीं आता। हमारे सिवाय और भी पद्धतियों का प्रतिपादन किया गया है।^१

विण्टस का दूसरा बिंदु यह है 'द इन्फ्लुएंस ऑफ मीटर आन पोएटिक कम्पोजीशन' यह पाँच भागों में विभक्त है। नये आलोचकों में विण्टस ही एक ऐसा आलोचक है जिसने काव्य के मूल्यांकन के लिए अत्यन्त सूक्ष्मतापूर्वक छंद के अध्ययन की आवश्यकता माना है। उसके अनुसार, कविता में छंद का प्रभाव पैदा करने के लिए पंक्ति के प्रत्येक अक्षर का मूल्यांकन आवश्यक है। छंद के कारण ही कविता को बलपूर्वक अपना काव्य संपादन करने की गति प्राप्त होती है। छंद के कारण हमारे विचारों का परिष्कार संभव है तथा हमारी अनुभूति का हमारे अभिप्राय के साथ सम्बन्ध जुड़ जाता है, जिससे कविता के 'नैतिक महत्त्व' में वृद्धि होता है।^२

विण्टस ने 'द अनटोमी ऑफ नॉनसेंस' में कविता सम्बन्धी प्रारम्भिक समस्याओं (प्रैलिमिनरी प्रोग्नोसिस) पर अपने महत्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं। वह प्रश्न करता है कि ऐसा कौनसा आकार है जिसका अवलम्बन लेकर हम किसी अमुक्त लेखक की रचना को किसी अन्य लेखक की रचना से स्पष्ट सिद्ध कर सकें? दूसरा प्रश्न है, मान लीजिए हम किसी लेखक की कविता को दूसरे लेखक की कविता से स्पष्ट सिद्ध करते हैं, लेकिन क्या हमारा नियम ऐसा है कि उसे हम समझाने में असमर्थ हैं अथवा उसे तार्किक रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है? फिर प्रश्न उपस्थित होता है कि कविता के मूल्यांकन के सम्बन्ध में खर्चा करने के पूरे हम यह तो समझ लें कि कविता कहते किसे हैं? कविता को शब्दों का कथन बताया गया है जिसमें अनुभूतियों की अभिव्यक्ति के लिए विशेष द्रव्य आवश्यक है। पद्यबद्ध कविता में लय होती है जिससे गद्य की अपेक्षा उसमें भावों की अधिक सशक्त अभिव्यक्ति

१—जे० सी० रॉसम ने अपनी 'द यू क्लिटिसिज्म' (पृ० २३६) पुस्तक में इस पद्धति की प्रशंसा करते हुए लिखा है कि यदि विण्टस और कुछ न भी लिखता तो भी केवल यही एक विश्लेषणात्मक पद्धति उसे एक यशस्वी आलोचक बनाने के लिए काफी थी।

२—इन डिफेंस ऑफ रीजन, पृ० ३०-७४

३—वही, पृ० १०३-४०

देखने में आती है। तत्पश्चात् शब्दों विचार और अनुभूति के पारम्परिक सम्बन्ध, तात्त्विक भय और अनुभूति का सम्बन्ध आदि प्रश्न उठाये गये हैं। मानवार्थ त्रिया व सम्बन्ध में कहा है कि यह त्रिया गतिवन्ता स संघासन होती है, तथा यदि वन्ता नैतिक है तो वन्ता और मानवीय त्रिया में कोई सम्बन्ध हीना आवश्यक है।^१

विएट्स ने 'मानवीय अनुभूति सम्बन्धी शब्दों व वचना की कठिनाई' कहा है। "मुख्यतया शब्द विचार प्रधान (वनसम्पुष्ट) होते हैं, किन्तु प्रयोग में आने के कारण तथा मानवीय अनुभूति शुद्ध रूप में विचार प्रधान नहीं होता, इसलिए शब्दों में अनुभूति का घम (वनोद्देशन) आ जाता है। कवि इस प्रकार से अपना वचन प्रस्तुत करता है कि उसमें जितना वन सब उतन प्रभावोत्पादक रूप में विचार (वनमंष्ट) और घम (वनोद्देशन) दोनों का समावेश होता है। यह कविता प्रशंसी कही जाती है जो मानवीय अनुभूति व सम्बन्ध में यथामन्त्र सब गत वचन प्रस्तुत करे तथा साथ ही ऐसे मनोभागों को अभिव्यक्त करे जो उस अनुभूति के तकसगत विवेक से प्रेरित हों।^२

विलियम एम्पसन (१६०७)

एम्पसन आधुनिक युग का एक कवि होने के साथ एक महान् आलोचक भी हो गया है। अपनी कविता की दुर्बलता के लिए वह प्रसिद्ध है। १६२५ में वह मैगडेलेन कालज कैम्ब्रिज में गणित पढ़ने के लिए भर्ती हुआ था। उस समय रिचर्ड्स की 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' की प्रकाशित हुए एक ही वष हुआ था। एम्पसन गणित छोड़कर रिचर्ड्स के समीप अंग्रेजी साहित्य का अध्ययन करने लगा आगे चलकर सम्बन्ध एम्पसन को रिचर्ड्स व कारण इतनी प्रसिद्धि नहीं मिला जितनी कि रिचर्ड्स को एम्पसन के कारण।^३

सेवेन टाइम्स ऑफ एम्बिगुइटी' (सात प्रकार की अस्पष्टता) एम्पसन का पहली रचना है जिसका मन्त्रिदा केवल दो सप्ताह में तयार किया गया था जब कि वह केवल इनकीस वष का एक अष्टरग्रेजुएट विद्यार्थी था। यह रचना

१—वही, पृ० ६६१-७३

२—वही पृ० ११-१२

३—जे० सी० रॉस का वचन है कि रिचर्ड्स की यश कीर्ति सुरक्षित रहती यदि वह और कुछ न करके केवल पन्ध्रमन का ही अनुशासन करता 'द यू क्रिटिसिज्म', पृ० १०१।

१९३० में प्रकाशित हुई और १९४७ में उसका दूसरा संशोधित संस्करण निकला।^१ राबर्ट ग्रेन्स और सोरा राईडिंग ने शेवर्मापियर के सॉनेट का विश्लेषण करते हुए जो प्रयोगों की विविधता का प्रतिपादन किया, उसका प्रभाव इस रचना पर पड़ा। रिचर्ड्स के समीक्षा सिद्धांतों से भी यह रचना प्रभावित है जिसके लिए उसने रिचर्ड्स के प्रति आभार प्रदर्शन किया है। लेखक ने यहाँ अंग्रेजी काव्य साहित्य के आधार पर अस्पष्टता (एम्बिगुइटी) का व्यवस्थित प्रतिपादन किया है। अस्पष्टता को यहाँ पायमंगल गठन (सांजिकल स्ट्रक्चर) का एक वाक्योचित साधन माना है। यदि अस्पष्टता यथायथादी एवं तीव्र रूप से मेधावी (कोनसा इण्टेलिजेंट) नहीं, तो एम्पसन को वह स्वीकार्य नहीं है। अस्पष्ट रूप से कल्पित शक्तियों की कविता की पूर्णता के लिए आवश्यक बताया गया है।

इस सम्बंध में एम्पसन लिखता है, 'एक शब्द के अलग अलग बहुत से अर्थ होते हैं, ये सब अर्थ परस्पर सम्बद्ध रहते हैं। इन अर्थों को अपना अर्थ पूरा करने के लिए एक दूसरे की आवश्यकता होती है, अथवा य अर्थ एक दूसरे से संयुक्त हो जाते हैं जिससे कि एक शब्द का अर्थ होता है एक सम्बन्ध अथवा एक कायपद्धति। यह एक ऐसा मापदण्ड है जिसका सतत अनुकरण किया जा सकता है। 'अस्पष्टता' का अर्थ है, जो हम कहना चाहते हैं, उसके सम्बंध में अनिश्चय, एक ऐसा अभिप्राय जिसके अनेक अर्थ होते हों, एक ऐसी संभावना जिसके एक, दो अर्थवा दोनों ही अर्थ निकलते हों, और एक ऐसा कथन जिसके अनेक अर्थ हों।'^२

"अस्पष्टता की चर्चा करने से उसके सम्बन्ध में बहुत कुछ स्पष्ट हो जाता है। विशेषकर, यदि कहीं परस्पर विरोध है तो उसमें तनाव अवश्य होना चाहिए, जितना ही अधिक विरोध होगा उतना ही अधिक तनाव होगा। इस विरोध के सिवाय किसी भी प्रकार से तनाव का समाधान करना चाहिए और उस सुरक्षित रक्षना चाहिए।"^३

अस्पष्टता सात प्रकार का होती है (१) जब कोई वस्तु दूसरी वस्तु के सदृश होती है, तथा अपनी सामर्थ्य से उसमें एक नहीं, किंतु एक से अधिक सादृश्य होते हैं। (२) एक वचन शैली में दो अर्थवा दो से अधिक अर्थ रहते हैं, किन्तु वे एक ही पायमंगल (सांजिकल) निर्देशन ग्रहण करते हैं। (३) एक वचन-शैली में एक साथ दो अर्थ निकलते हैं, तथा एक में तात्त्विक संगति रहती है (इसमें

१—यह संस्करण प्रगु रूप से संशोधित और परिवर्धित होकर भूमिका और पाद टिप्पणियों के साथ प्रकाशित हुआ है। एम्पसन ने उसकी सराहना की है।

२—स्टनले एडगर हार्डमेन, द आम्बिगुइटी, यूवाक, १९६१, पृ० २३८।

३—वही, पृ० २३९।

श्लेष को गिन सकते हैं) । (४) बचन शैली में दो अथवा दो से अधिक अर्थ होते हैं जो भली भाँति एक दूसरे से नहीं मिलते । (५) रचना के किसी अंग के बीच में ही कवि अर्थ को निश्चय करता है जिससे कि उस अंग के आरम्भ और अन्त की एक दूसरे ॥ सगति नहीं बैठती । (६) कोई तात्त्विक पाठक किसी बचन शैली के परस्पर विरोधी अर्थों में व्याख्या करने के लिए बाध्य होता है, यद्यपि कवि उन्हें बनाता नहीं । (७) एक बचन शैली के दो अर्थ होते हैं जो स्पष्ट रूप में परस्पर विरोधी होते हैं ।^१

अस्पष्टता का जो उपयोग वर्गीकरण किया गया है वह देखा जाय तो निर्दोष नहीं है । इसमें एक की परिभाषा दूसरे में समाविष्ट हो जाती है । हम बात को स्वयं एम्पसन ने स्वीकार किया है । दरमहाल कतिपय कविताओं का गूढ़म विश्लेषण करते समय एम्पसन ने यह वर्गीकरण तैयार किया था जिससे कि पाठक भाषा के अविध्य से परिचित हो सके । एम्पसन ने लिखा है, “कुछ अस्पष्टताएँ ऐसी हैं जिन्हें एक बार समझ लेने पर वे अस्तिष्क में बोधगम्य इकाई बन कर रह जाती हैं, कुछ ऐसी हैं जिनमें नाय करने की प्रक्रिया और समझने में आनन्द आता है, जिन्हें हर बार पढ़ते समय, नमः परित्यक्त से, दुहराना चाहिए, कुछ ऐसी होती हैं जो अज्ञात रहने पर अपने उत्कृष्ट रूप में रहती हैं । कौन सी कविता किस वर्गीकरण में आती होगी है, यह तुम्हारे सम्पास और आलोचनात्मक मत के ऊपर निर्भर है ।^२ इससे, यहाँ जान पड़ता है कि यहाँ कविता की अपेक्षा पाठक की मनोवृत्ति का ही वर्गीकरण अपेक्षित है । दूसरे प्रकार की अस्पष्टता के सम्बन्ध में कहा गया है कि उसमें काय करने की प्रक्रिया और समझने में आनन्द आता है, जिस हर बार पढ़त समय, कम परित्यक्त से, दुहराना चाहिए”, लेकिन देखा जाय तो यह केवल पहले वर्गीकरण का ठीक तरह से न समझा हुआ रूप है । मतलब यह कि यदि किसी कविता को समझने के लिए, उसे फिर फिर से पढ़ने पर, अमर कम होता जाता है तो एक समय ऐसा भी आ सकता है कि अमर बिस्कुल ही न करना पड़े । तीसरे वर्गीकरण में तो पाठक से आशा की जा रही है कि वह इस बात से अनभिज्ञ रह कि कोई अस्पष्टता उसके सम्मुख है, क्योंकि यहाँ कहा है “अज्ञात रहने पर वह अपने उत्कृष्ट रूप में रहती है ।” वास्तव में यह वर्गीकरण कविता का वर्गीकरण ही प्रतीत नहीं होता इसे वाचन की ही तीन श्रेणियाँ समझनी चाहिए ।^३

१—वू क्रिटिसिज्म, पृ० ११९-२० ।

२—सेवन टाइम्स ऑफ ऐन्विगुइटी (१९४७), पृ० ५७, लिटरेरी क्रिटिसिज्म एंड शाट हिस्ट्री, पृ० ६३८-३९ पर से ।

३—लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० ६३९

अस्पष्टता के महत्त्व का प्रतिपादन करते हुए एम्पसन ने कहा है, “यह मूल्यवान है यदि इसमें जटिलता, कोमलता, तथा विचारों का सकोचन बना रहता है, अथवा इसमें एक सुविधावाद (आपाचुनिज्म) रहता है जो उस बात का शीघ्रतापूर्वक कथन करने के लिए तत्पर है जिसे पाठक पहले ही समझता है।” ऐसी अस्पष्टता का एम्पसन मान्य नहीं करता जो “विचारों की क्षीणता अथवा कमजोरी के कारण” पैदा होती है, जो बिना आवश्यकता के हाथ में भाई सामग्री को दुर्बोध बनाती है, अथवा पाठक के मन पर “असंगति का सामान्य प्रभाव” डालती है।^१

‘सम वज्र स आफ पेस्टोरल’ (गोपकाव्य के कतिपय विवरण, लंदन १९३५)^२ एम्पसन की दूसरी रचना है। यहाँ शब्दों के अर्थ वैविध्य के स्थान पर, रचना के समग्र अर्थ के प्रतिपादन पर जोर दिया गया है। एम्पसन के अनुसार “पेस्टोरल” यह है ‘जब सीधे सादे लोग पांडित्यपूर्ण लोकप्रिय भाषा में अपनी तीव्र अनुभूतियों को अभिव्यक्त करते हैं,’ अथवा ‘सरलता की प्रशंसा’, अथवा ‘जटिल का सरल बनाकर प्रस्तुत करने’ को पेस्टोरल कहा गया है। इसके विरोधाभास के सम्बन्ध में उसने लिखा है, ‘अरिष्टत वस्तु का निष्ठ तात्त्विक वस्तु में किया जाना चाहिए, शक्ति की शिखा निबलता में होनी चाहिए तथा सामाजिकता की निजन्ता में शिष्ट व्यवहार सरल जीवन में ही सीखा जा सकता है। इसका तात्पर्य हुआ कि गोपकाव्य में पपासो सबधी काव्य न होकर एक ऐसा काव्य है जो में पपासों के सम्बन्ध में प्राचीन गोपकाव्य जैसा कार्य करता है।’^३ मार्क्स और फ्रायड के विचारों से यह रचना प्रभावित है। समाज का वग विश्लेषण करते हुए एम्पसन ने ‘सवहारावग’ के पद को आदर्श पद बताया है। ‘यापक’ अर्थ में सवहारा वग के माहित्य में ऐसे लोकसाहित्य का समावेश होता है जो साहित्य जनता द्वारा, जनता के लिए और जनता के सम्बन्ध में हो।^४ साहित्य को एक सामाजिक प्रक्रिया कहा गया है, इसमें व्यक्ति के अन्तर्विरोधों के समन्वय का प्रयत्न रहता है और इस व्यक्ति में समाज के अन्तर्विरोध प्रतिबिम्बित होते हैं।^५ यहाँ आचमत्कारपूर्ण सात की सद्भा के प्रयोग द्वारा पुस्तक को ‘प्रोलेटेरियन सिटरेवर’, ‘डबल प्लेटस’ मार्क्स गाडन’, ‘मिल्टन एण्ड बेंटल’ आदि सात भागों में विभक्त किया गया है, जिन्हें गोपकाव्य के ही सात रूप समझना चाहिए। यहाँ मार्क्सवाद और आलोचना दोनों का मिश्रण किया गया है और मार्क्सवाद के आधार से शेक्सपियर के सानेट की समीक्षा की गयी है।

१—वही

२—अमरीका में इंग्लिश पेस्टोरल पोएटी नाम से १९३८ में पुनः प्रकाशित।

३—द आम्ब विज्जन पृ० २४७-४८

४—सम वज्र स आफ पेस्टोरल, पृ० ६

५—वही, पृ० १६

पापक का प्रभाव पुनः क प्रतिम अध्यास में देना जा सकता है।' दोनों ही रचनाओं में आर्य० ल० रिचर्ड्स के उद्धरण दिये गये हैं और वे रिचर्ड्स की 'द मीनिंग ऑफ मीनिंग' से प्रभावित हैं।

द स्ट्रगलर ऑफ कम्प्लेक्स नर्तन' (न्यूयार्क, १९३१) एम्मा की तीसरी रचना है जो समय समय पर प्रकाशित उत्तरे मंगोलिया सेमी का मंच है। यहाँ शास्त्रिक रिचार्ज का और अधिकांश जोरता के साथ प्रतिपादित किया गया है। मुख्य मुख्य भागों को अलग-अलग कर उठाया परीक्षण किया गया है। यहाँ भी रिचार्ज की ही धारों द्वारा का खोला गया है, यद्यपि पुस्तक के आधार में रिचार्ज द्वारा प्रतिपादित काव्य भाषा के 'सरल भाषेगुण सिद्धांत' पर आधारित किया गया है।

इसमें गद्देह उद्दी कि आधुनिक आलोचना में शास्त्रिक विवेचन की कला को मुख्यस्थित रूप देने में सम्पन्न का बड़ा हाथ है। शास्त्रिक 'मर्यादता' को उत्तरे काव्यात्मक तथ्य (पोएटिक फैक्ट) का गुण बताया है क्योंकि कविता द्वारा जो कथन प्रस्तुत किया जाता है, उससे अधिक कथ को इंगित करने में ही काव्य में काव्यत्व की परत हो सकती है, अन्यथा काव्य और पद्य में कोई भेद ही न रह जाय।

मॉरिस चार्ल्स (१८६३-१९१८)

मॉरिस चार्ल्स को रं सम ने सत्यविद्या का आलोचक (माएटोलोजिकल क्रिटिक) कहा है। उसने चिकामो में १९३८ में प्रकाशित ऐनमाइकतोपीडिया ऑफ यूनिफाइड साइंस' (जिल्द १, भाग २) में 'फाउण्डेशन ऑफ द थ्योरी ऑफ साइंस' नामक एक महत्त्वपूर्ण लेख प्रकाशित किया। इसमें उसने शब्दाध्ययन (सेमैण्टिक्स) का कला से सम्बन्ध स्थापित करते हुए वस्तु के चिह्न (साइन) के साथ उसका सम्बन्ध बताया। मॉरिस चार्ल्स ने इस सम्बन्ध में दो निबन्ध लिखे हैं—एक साइंस, ग्राट एण्ड टक्नोलोजी (द वेनयोन रिथ्यू ऑफ अटम १९३६ में प्रकाशित) और दूसरा ऐम्पटिक्स एण्ड द थ्योरी ऑफ साइंस' (द जर्नल ऑफ यूनिफाइड साइंस, जिल्द आठ में प्रकाशित)।

शब्दाध्ययन विद्वानों की हैसियत से मॉरिस चार्ल्स की भावना है कि प्रत्येक उक्ति में कोई चिह्न अवश्य रहता है, तथा प्रत्येक चिह्न में तीन आयाम (डाइमेंशन) होते हैं। पहला आयाम पदार्थ घटित (मि ट्रिडिक्शनल) कहलाता है, इसमें उसका

१—द सिटरेरी क्रिटिक्स, पृ० २०४-५

२—यही, पृ० २०५-७

सारा तक (लॉजिक) भा जाता है । भाषा-वैज्ञानिक चिह्नों के पारस्परिक सम्बन्ध के साथ इसका सम्बन्ध रहता है । दूसरा शब्दाविविज्ञान मन्वषी भाषाम है जिसमें किसी वस्तु के चिह्न प्रत्यूत हो जाते हैं । यह भाषा वैज्ञानिक चिह्नों के सामान्य अध्ययन का हा एक उपभेद है । तीसरा व्यावहारिक भाषाम है । इसका सम्बन्ध उक्त चिह्नों के व्यावहारिक प्रभावों से है । मारिस् चाल्म्स के अनुसार, विज्ञान कला और शिल्पकला क्रमशः शब्दाविविज्ञान भाषाम पदावय घटित भाषाम तथा व्यावहारिक भाषाम पर जोर देते हैं ।

सौंदर्यमय चिह्नों को मूर्ति (आर्कोस) अथवा चित्र बतया गया है । मूर्ति अर्थात् कुछ विशेष (परतिक्थूलर), जिसकी परिभाषा उही की जा सकती । चिह्न के रूप में उनमें शब्दाविविज्ञान सम्बन्धी वस्तुएँ रहती हैं, अथवा वे वस्तुओं का निर्देश करते हैं, लेकिन मूर्ति सम्बन्धी चिह्न होने के कारण वे इन वस्तुओं के समान होते हैं अथवा इनका अनुकरण करते हैं । जब हम किसी वैज्ञानिक चिह्न की सहायता से किसी वस्तु का प्रतीक स्थापित करते हैं तो वह गूढ़ (ऐम्प्लेट) प्रतीत होगा । वैज्ञानिक चिह्न और मूर्ति सम्बन्धी चिह्नों में अंतर बताते हुए कहा गया है कि वैज्ञानिक चिह्न 'मनुष्य' का और मूर्ति सम्बन्धी चिह्न 'किसी विशेष मनुष्य' का होता है । रुडि के अनुसार, वैज्ञानिक उक्ति के मनुष्य की परिभाषा की जा सकती है, वह 'आवश्यक' मनुष्य है । इसकी परिभाषा में ऐसे मूल्यों का एक समूह रहता है, जो तार्किक कथन के लिए स्थायी और निर्धारित करने योग्य (निगोसिएबल) है । मूर्ति सम्बन्धी चिह्न युक्त मनुष्य का अनुकरण किया जा सकता है उसकी कल्पना की जा सकती है—परिभाषा उसकी नहीं की जा सकती है ।

रिचर्डस ने 'द मीनिंग ऑफ मीनिंग' नामक पुस्तक में 'प्रतीकवादी विज्ञान' का उल्लेख किया है । उसका कहना है कि मनोविज्ञान की सहायता से ही इस विज्ञान का विकास संभव हो सका है । 'शब्दशक्ति (पावर ऑफ वडस) के बल प्रयोग द्वारा जो हमारे विचारों में त्रुटियाँ और विरुद्धियाँ पैदा हो गयी हैं उन्हें परिशुद्ध करना, इस विज्ञान का उद्देश्य है । अपनी 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' में रिचर्डस ने शब्दों की शुनिश्चित शक्ति का प्रतिपादन किया है ।^१

रिचर्डस की प्रारम्भिक रचनाओं में भी शब्दाविविज्ञान का विश्लेषण मिलता है जहाँ कि उसने शाब्दिक जटिलताओं का सूक्ष्म और विस्तृत परीक्षण किया है । शक्ति का विश्लेषण करते हुए रिचर्डस ने लिखा है, "अधिकांश विचार उन चीजों के रहते हैं जो हमारे मस्तिष्क में मौजूद नहीं और न वे कोई प्रत्यक्ष प्रभाव ही

१—जे० सी० रे सम, द यू क्रिटिसिज्म पृ० २८१-८५ के आधार से ।

२—लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ६३५-३६ ।

मस्तिष्क में पदा भरती हैं। यह बात सत्य होनी है जब हम कोई चीज पढ़ते हैं। कागज पर लिखे शब्द ही हमारा मस्तिष्क पर प्रत्यक्ष प्रभाव पदा करते हैं, लेकिन जो विचार उत्पन्न होते हैं, वे शब्दों के विचार नहीं, बरन् उन बातों के विचार हैं जिनके लिए शब्दों का उपयोग किया जाता है। हम शब्दों का उपयोग करना ऐसा सीखते हैं, यहाँ इस प्रक्रिया का विश्लेषण किया गया है। शुरू में बितना ही बार किसी वस्तु से संबंधित शब्द हम सुनते हैं। बाद में उस वस्तु के मौजूद न रहने पर भी वह शब्द सुनायी देता है। शायं शायं अमुक वस्तु के मौजूद न रहने पर भी हमें शब्द सुनकर ऐसा लगने लगता है कि वह वस्तु वास्तव में वहाँ मौजूद है। इसी शब्द को यहाँ उस वस्तु का चिह्न कहा गया है।^१ आगे चलकर रिचर्ड्स के शिष्य एम्पसन ने इस विषय को लेकर सांदाध्वनिज्ञान का विश्लेषण किया तथा रिचर्ड्स द्वारा उठाये हुए अनेक प्रश्नों की भीमार्सा की।

केनेथ बर्क (१८६७)

बर्क धमरीना का एक सुप्रसिद्ध भाषाचिन्तक हो गया है जिसे एम्पसन की भाषाचिन्ता का विशेषतः कहा जाता है। एम्पसन यद्यपि बर्क की रचनाओं से प्रभावित जान पड़ता है किन्तु इस बात को उसने कहीं स्वीकार नहीं किया। इनके विपरीत, बर्क ने रिचर्ड्स की 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' व साथ एम्पसन की 'सम वज' से ऑफ पैस्टोरल का उल्लेख करते हुए इन रचनाओं का सामयिक अमेजी साहित्यिक समीक्षा के क्षेत्र में अत्यन्त महत्वपूर्ण बताया है। बर्क ने एम्पसन की इस कृति की प्रशंसात्मक समीक्षाएँ भी प्रकाशित की हैं।^२

बर्क की भावना है, "यदि कोई पुस्तक एक वाक्य का अनिश्चित विस्तार है तो समीक्षा पद्धति केवल उस वाक्य को लेखक करने की सामग्री का सुरक्षित करना है।" वस्तुतः बर्क की प्रत्येक रचना में अनेक वाक्य-अनेक पद्धतियाँ-बतायी गयी हैं लेकिन यदि इन्हें एक वाक्य में कहा जाय तो कह सकते हैं—'साहित्य सांकेतिक प्रक्रिया है'।^३

'काउण्टर स्टेटमेंट (कथन के विपरीत) बर्क की समीक्षा सम्बन्धी प्रथम रचना है जो १९३१ में प्रकाशित हुई थी। यहाँ समीक्षा स्थापित किये हुए सिद्धांत और समीक्षा पद्धति का ही आगे की रचनाओं में विकास हुआ। इस पुस्तक में

१—प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० १२७

२—द आम्ब विजन, पृ० २६६ ६७

३—वही, पृ० ३२७

साहित्यिक प्रश्नों को लेकर सिधे हुए बक के निबन्धों का संग्रह है। यहाँ अलंकार-शास्त्र को व्याकरण से पथक सिद्ध किया गया है, सांकेतिक प्रक्रिया के सिद्धांतका उल्लेख यहाँ नहीं। बक ने "कला को कोई अनुभव स्वीकार न कर अनुभव व साथ समुक्त की जानेवाली 'स्तु' माना है जिसका सांकेतिक प्रक्रिया की कल्पना से भेन नहीं खाता।"

बक की दूसरी रचना 'परमानेंस एंड चेंज ऐन एनेटोमी ऑफ परपज' (नित्यता और परिवर्तन उद्देश्य की चोरफाड़) १९३५ में प्रकाशित हुई। साहित्य के सम्बन्ध में यहाँ कुछ नहीं कहा गया है। यह तीन भागों में विभक्त है—पहला भाग, "माइया गम्ब घी है" ('मान इटरप्रेटेशन') जिसमें कला की अपेक्षा जीवन की 'ममीक्षा' की गयी है, दूसरा है असंगति द्वारा चित्रण (पसपेक्टिव बाइ इनकीनप्रुडटी), जिसमें कौशल (स्ट्रटेजी) के लालचलित स्वभाव और अथ पद्धति की खोज की गयी है, तीसरा है सरलीकरण का आधार (द बेसिस ऑफ सिम्प्लीफिकेशन)। "समस्त जीवित वस्तुओं को आलोचक" और "समस्त मनुष्यों को कवि" कहकर सामाजिक समस्याओं को यहाँ काव्यात्मक और समीक्षात्मक कला-कौशल के रूप में प्रस्तुत किया गया है। 'असंगति द्वारा चित्रण' नामक विभाग में सांकेतिक प्रक्रिया का प्रतिपादन है। यही पुस्तक का मुख्य विषय है। सांकेतिक प्रक्रिया के सम्बन्ध में बक लिखता है, "एक बार किसी नियत अथ के निश्चयपूर्वक स्थापित हो जाने पर कला में हमें एक दूसरे प्रकार का प्रतिगमित्व (रिग्रेशन) दिखाई देता है। कलाकार अचानक ही अपनी युवावस्था की स्मृति का निरीक्षण करने के लिए प्रेरित होता है, क्योंकि ये स्मृतियाँ तुरत ही विलक्षणता तथा अनिच्छता की विशेषताओं के साथ समुक्त हो जाती है। सम्भवतः प्रत्येक व्यक्ति में पुनर्जन्म का घटना चक्र पाया जाता है—एक नया दृष्टिकोण—जिससे कि जो कुछ उसे विस्मृत हो गया है वह अचानक ही उपयोगी अथवा सुसंगत हो जाता है और इसलिए उसकी स्मृति में पुनः स्पष्ट हो उठता है।" यह पुनर्जन्म और 'चित्रण द्वारा असंगति' को पर्यायवाची माना गया है।

बक की तीसरी कृति है 'ऐटीट्यूड टुवर्ड्स हिस्ट्री' (इतिहास प्रति मनोवृत्ति—१९३७) जो सांकेतिक प्रक्रिया की एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण पुस्तक है। लेकिन इतिहास की जगह साहित्य की ही चर्चा करते हुए यहाँ साहित्यिक मनोवृत्ति को सांकेतिक प्रक्रिया के रूप में प्रस्तुत किया गया है। मनोवृत्तियाँ दो प्रकार की होती हैं—एक, 'स्वीकृति', दूसरी 'अस्वीकृति'। इन दोनों को मिलाकर स्वीकृति—

मनोवृत्ति' नाम की तीगरी मनोवृत्ति पदा होनी है जिस 'हास्यजात्र' (कामिक) मनोवृत्ति कहा है । पहली मनोवृत्ति में महाराष्ट्र, द्रुमिणी, वामिणी और गीतिकाय तथा दूसरी में मोक्षगतिता, व्यस्य, प्रहारा और अग्रह (प्राप्ति) नाम की साहित्यिक विधाएँ सम्मिलित होती हैं । इन मनोवृत्तियों द्वारा 'साहित्यिक प्रक्रिया' पर ही जोर दिया गया है । यह एक ऐसा प्रक्रिया है "जिस कोई व्यक्ति इनलिए करता है कि उसे ठीक उसी तरह करने में उसकी इच्छा है जिस तरह कि वह उस करता है ।" ये प्रक्रियाएँ उपक्रमण (इतिहास), अविभिन्नता का परिचयन, पुनर्जनन, शुद्धता तथा अन्तः सम्बन्ध जादुई (मैजिकल) घम-प्रक्रियाओं में केंद्रित रहती हैं ।

यक की चौथी महत्त्वपूर्ण वृत्ति है 'द फिलॉसफी ऑफ सिटरेरा फॉम स्टडीज ऑफ सिम्बोलिक एक्शन' (साहित्यिक रूप का दशन प्रतीकात्मक प्रक्रिया का अध्ययन-१९४१) । इसमें घनेक निच घोर नमीशाओं का संग्रह है जो समय समय पर लिखे गये थे । इनमें 'भाषा वैज्ञानिक सांकेतिक अध्ययन साहित्यिक प्रक्रिया के स्वरूप की मोक्षता है तथा इन प्रक्रियाओं की भीमा निर्धारित करने अथवा उनकी परिभाषा करने के सही तरीकों की खोज' पायी जाती है । यक का उद्देश्य है 'किसी विशिष्ट साहित्यिक प्रक्रिया के स्वरूप का सामान्यतया साहित्यिक प्रक्रिया के सिद्धांत के साथ साक्षात्कृत स्थापित करना ।' सांकेतिक प्रक्रिया को यक ने "मनोवृत्ति का नतन" कहा है जो 'वास्तविक' प्रक्रिया से भिन्न है । सांकेतिक प्रक्रिया के तीन स्तर हैं—पारिभाषिक अध्ययन, जावदज्ञानिक, व्यक्तिगत अध्ययन पारिभाषिक और शुद्ध ।^१

'ग्रामर ऑफ मोटिव्स' (अभिप्राय का व्याकरण-१९४५) यक की बाद में लिखी रचना है । यहाँ सामनीय अभिप्रायो तथा उनके उदगित निर्माण किये हुए विचार और अभिव्यक्ति के रूपों का व्यापक अध्ययन किया गया है ।^२ भाषा और अर्थ के प्रतीकात्मक रूप की यहाँ गभीर रूप से जांच की गयी है । यक की मायता है, "भाषा की जानकारी अथवा ज्ञान का साधन मानने के लिए हमें उसका ज्ञान शास्त्र (एपिस्टेमोलोजी) और शब्दविज्ञान की दृष्टि से, 'विज्ञान' के रूप में विचार करना चाहिए । इसे क्रिया व्यापार की पद्धति (मोड ऑफ एक्शन) मानने के लिए 'कविता' के रूप में इसका विचार करना होगा । कारण कि कविता क्रिया व्यापार है—कवि का प्रतीकात्मक क्रिया व्यापार, जिसने कि इसे जन्म दिया है—इस प्रकार का क्रिया व्यापार जो गठन अथवा वस्तु के रूप में जीवित

१—वही, पृ० ३३६-४०

२—वही पृ० ३३१-३

३—द ग्रामर ऑफ मोटिव्स, पृ० ३३५

रहकर, एक पाठक की हैसियत से हमें इसे पुनः व्यवस्थित (रीएनेस्ट) करने के योग्य बनाता है।^१

यहाँ मानवीय कोई भी कथन जिसका उद्देश्य अपने प्रसंग की पूर्णता है, पाँच तत्वों में विभाजित है। ये तत्व हैं—क्या किया गया (क्रिया), कब और कहाँ किया गया (घटना स्थल), किसने किया (कर्ता), कैसे किया (कृतृत्व) और क्यों किया (उद्देश्य)। बक लिखता है, "उनके रूपांतरण की संभावनाओं तथा उनके प्रस्तार और सहति (परमूटेशन एंड कंबिनेशन) की सीमा का विचार करते हुए हम इन पाँचों के पारस्परिक विशुद्ध घातरिक सम्बन्ध की जाँच करना चाहते हैं और तत्पश्चात् देखना चाहते हैं कि मानवीय अभिप्रायों समष्टी, यास्तविक कथनों में ये विविध साधन किस प्रकार प्रकट होते हैं।" इसे प्रत्यक्षता का मनोविज्ञान (साइकोलोजी ऑफ़ रेटोरिक) कह सकते हैं जिसका साहित्यिक रूप से विश्लेषण के लिए उपयोग किया गया है।^२

"जैसे किसी काय विशेष की निजी घासिक विधियों (रिचुएल) में कोई सांकेतिक प्रक्रिया विद्यमान रहती है, वही बात काव्यात्मक रूपों के सम्बन्ध में कही जा सकती है। उदाहरण के लिए, ट्रेजेडी प्रायश्चित्त की नियमनिष्ठ धर्म विधि (फार्मलाइज्ड रिचुएल ऑफ़ ऐन्सर्पिण्ड) है, हास्य परिस्थिति के घोर को हल्का करने की धर्म विधि है, व्यंग्य अपने दोषों को 'उद्धाटित' कर किसी को बलि का बकरा बनाकर उसका वध करने की धर्म-क्रिया है।" इसी प्रकार "अपने विषय का चुनाव करते समय लेखक की अभिव्यक्ति सांकेतिक रहती है (जैसे नेपोलियन के जीवन चरित का कोई लेखक अपने ही नेपोलियनवाद का पणन करता है)। वह दूसरे लेखकों के जिन उद्धरणों को प्रस्तुत करता है, भयवा उनका खंडन करता है, उनके प्रति उसकी गहरी सहानुभूति रहती है। लेखक उही वाता को लिखता है "जो उसे सुरक्षित रखने के लिए आवश्यक है।"^३

सृजनारमक साहित्य के क्षेत्र में बक ने उपन्यास और कहानियाँ भी लिखी हैं। इन रचनाओं में अस्पष्टता, गूढ़ता और दुर्बोधता देखने में आती है, ये एक विशेष शैली में लिखी गयी हैं जो लेखक के वाक्पटुत्व की अभिव्यक्ति करती हैं।

कविता और समीक्षा के माध्यम से अभिव्यक्ति किये हुए बक सामाजिक विचारों में भी जटिलता और दुर्बोधता के दशन होते हैं। कला-कीमत्त (टेक्नो-लोजी), 'कायशमता' उत्पन्न करने वाली यांत्रिक सम्यता तथा 'जीवन के उच्च

१—डेविड बेन्जो, क्रिटिकल अग्रोचेज टू लिटरेचर, पृ० ३१३

२—यहो, पृ० ३१३-१४

३—द ग्रामर विज्ञान, पृ० ३४३

स्तर' आदि बातें बक को पसंद नहीं थीं। इन सबमें उसे 'नकारात्मकता', 'विरोध', और 'हस्तक्षेप' ही प्रतीत हुआ है। उसे लगा कि बसा-कौशल की 'उपमुक्तता' संपादन करने के लिए लोगों को 'विलक्षण कष्ट' का सामना करना पड़ता है। यत्र, कना-कौशल और प्रोद्योगिकरण का विरोध करने में मूल में वस्तुतः पूजीवादी व्यवस्था का विरोध करना ही बक का मुख्य उद्देश्य था।^१

बक के कविता और समीक्षा सम्बंधी विचार उसने जीवन सम्बंधी विचारों के साथ सम्बद्ध हैं। 'जीववैज्ञानिक अनुकूलता' (बायोसॉजिकल अडप्टेशन) अर्थात् 'उत्तम जीवन' (गुड लाइफ) को ही उसने बसा माना है। उसने "सभी जीवित वस्तुओं को आलोचक" स्वीकार किया है।^२ कविता हमारे जीवन के केंद्रीय मूल्य के अत्यन्त निकट है। कविता को यहाँ 'जीवन का साज सामान' कहकर उसे 'विश्रांतिदायक', 'सरल' और हमें 'शस्त्रों से सज्जित करनेवाली' बताया है। बक ने काव्य की संवेदनशीलता को—जिस श्लोकमूर ने 'सांकेतिक कल्पना' का नाम दिया है—आलोचना की मौलिक विशेषता स्वीकार किया है। इय्या तथा हास परिहास कविता के लिए आवश्यक है। बक के अनुसार उत्तम जीवन केवल उत्तम ही नहीं होता वह हास्यजनक व्यंग्यात्मक और विलक्षण भी होता है।^४

गुप्त लोगों ने बक की रचनाओं पर दुर्बोध होने का आरोप लगाया है। इसका उत्तर देते हुए उसने लिखा है, "उत्कृष्टता के अनेक रूप होते हैं (जैसे जटिलता, सूक्ष्मता, दूरान्वयी गवेषणा और शैली की कठोरता) जो अवश्य ही उच्चतर गणित की किसी पुस्तक की भाँति पुस्तक के प्रचार को सीमित कर देते हैं।" वस्तुतः बक के लेखों की गूढ़ता उसके विचारों और उसकी शब्दावली में निहित है।

१—१९४७ के आसपास उसने 'दिसबर टचस्टोन' [द अमेरिकन बे' नाम का एक लेख लिखा था जिसमें उसने जीवन के उच्च स्तर' [सामान्य सिद्धांत से उत्पन्न अमरीकी संस्कृति का बखान किया है। वही, पृ० ३७८, फुटनोट।

२—वही, पृ० ७७-७९

३—यहाँ पानी की मछली का उदाहरण दिया गया है जो उसके अबाधे काटे जाने पर एक आलोचक के रूप में अपनी पुराक और एकड़ने के जाल के अन्तर को समझने लगती है। वही पृ० ३८०

४—वही, पृ० ३८०-८१। विनोद (ह्यूमर) एक ऐसा 'मानवीकरण' है जो "हमें हमारी दुविधा को स्वीकार करने योग्य" बनाता है। व्यंग्य एक प्रकार की 'नम्रता' है जो शत्रु के साथ मौलिक सम्बंध के ज्ञान से उद्भूत होती है। हास्य (कॉमिक) एक 'परोपकारी' (चरिटेबल) प्रवृत्ति है जिसमें स्वीकृति-अस्वीकृति और देने लेने का भाव रहता है।

बर्क का घोर भालोचक होते हुए भी रैसम ने उसके गद्य को 'साहित्यिक वैशिष्ट्य' से युक्त बताया है ।^१

रिचर्डस की भाँति बर्क के समीक्षा सिद्धांतों ने अमरीका के समीक्षकों को विशेष रूप से प्रभावित किया । विण्टस ने तो अपनी 'प्रिमिटिविज्म ऐण्ड डिक्लेस' नामक रचना में प्रत्यक्ष रूप में उसका श्रुणु स्वीकार किया है । इसी प्रकार रैसम, टेट, ब्रूक्स, वारेन आदि भालोचक भी बर्क से प्रभावित हुए बिना न रहे । बर्क ने भी इन भालोचका की प्रशंसा कर इनके सिद्धांतों पर मायता की मोहर लगा दी । लेकिन बर्क को एक घोर द्यूई नित्ये, बगसा घोर इलियट की श्रेणी में रखकर आधुनिक युग का एक प्रमुख विचारक माना गया तो दूसरी ओर उसे 'साधारण सी प्रतिभा का एक निम्न व्यक्ति' कहकर उसके सिद्धांतों की अवगणना की गयी ।

आर० पी० ब्लैकमूर (१९०४)

टी० एस० इलियट की भाँति ब्लैकमूर ने भी अभी तक समीक्षा पर कोई स्वतंत्र पुस्तक नहीं लिखी । उसका लेख घोर समाक्षारमक निबन्ध ही पुस्तकों के रूप में प्रकाशित हुए हैं । 'द डबल एजेंट (दुगुना कृतत्व-१९३५) में उसके बारह तथा 'एक्सपेंस आफ् ग्रेटनेस' (महत्ता का विस्तार-१९४०) में तेरह निबन्धों का संग्रह है । ब्लैकमूर की कविताओं के कतिपय संग्रह भी प्रकाशित हुए हैं ।

ब्लैकमूर ने किसी कालेज में शिक्षा नहीं पाई, फिर भी स्थापत्य कला, शिल्प कला चित्रविद्या, नृत्य, अभिनय और संगीत का अध्ययन उसने किया जिसका उपयोग उसकी समीक्षा में किया गया है । 'सेन्सेल ऐन्ड् जैम्पर' (भगिमा के रूप में-भाषा-१९५२) नामक उसकी रचना में इन विषयों की विस्तृत चर्चा देखने में आती है । ग्रीक, लैटिन, इटालियन और फ्रेंच भाषाओं का भी वह अच्छा ज्ञाता है ।

ब्लैकमूर शब्दों को बहुत महत्त्व देता है । शब्दों के कोश को उसने 'उछल-कूद के अन्वेषण का प्रासाद' (पैलेस ऑफ् साल्टेटरी ह्यूरिस्टिक्स) कहा है । 'द डबल एजेंट' में ब्लैकमूर ने लिखा है कि एजरा पाउण्ड के अध्ययन के लिए इतिहास, इलियट के अध्ययन के लिए धर्मविज्ञान (पियोलॉजी) और वॉलेंस स्टीवेंस को समझने के लिए शब्दकोश की आवश्यकता है । 'द ऐक्सपेंस ऑफ् ग्रेटनेस' में वह लिखता है, "शब्द और उनका आन्तरिक आयोजन लिखित अथवा बोलचाल की कलाओं में प्रत्येक प्रभाव का अंतिम एवं तात्कालिक स्रोत होना चाहिए । शब्द जन्म में अथ पैदा करते हैं और उनमें अपने आपमें संयोग की यंत्रणा के पूर्व ही निवृत्त होती समा-

चना के रूप में प्रयत्न निहित रहता है। व्यक्तिगत रूप से किसी कलाकार के लिए शब्दों का उपयोग अनुसंधान में एक साहसिक कार्य है। - ११

इसी बात को लेकर 'लैंग्वेज थॉफ जर्जर' नामक अपनी रचना में शीपर के सम्बन्ध में उसने लिखा है कि यदि नाम में किसी प्रकार की उत्तमन लगनी है तो उसे शाब्दिक ही समझना चाहिए जिसे हमने स्वयं पैदा किया है और जिसका समाधान किया जा सकता है। "भाषा शब्दों से बनती है तथा संकेत गति शक्ति (मोशन) से। भाषी उत्तमन तो यह स्वयं हुई। शेष भाषी उत्तमन भी स्वतः स्पष्ट है, क्योंकि कि यह हमारी विचार-सामग्री का वैसा ही सुपरिचित अंग है। यह वही वस्तु है जिसे प्रकारान्तर से कहा गया है। शब्द गति शक्ति से बने हैं, प्रिया ध्यापार अथवा, प्रतिक्रिया से बने हैं, उनकी चाहे जितनी दूरी क्यों न हो, तथा संकेत भाषा से बना है—उस भाषा से जो शब्दों की भाषा के निचले भाग में, अथवा पदार्थ के बाहर अथवा निकट हो। जब शब्दजन्य भाषा सफल नहीं होती तब हम सन्केतिक भाषा का आश्रय लेते हैं। यदि हम यहीं ठहर जाते हैं तो हमारी उत्तमन भी ठहर जाती है। यदि हम यहाँ नहीं ठहरते और कहते हैं कि शब्दजन्य भाषा तब अत्यधिक सफल होती है जब यह अपने शब्दों में सन्केतिक हो तो हमारी शाब्दिक उत्तमन हल हो जायगी जिससे हमने शुरू किया था।" १२

संकेत का महत्व प्रतिपादन करते हुए कहा गया है कि संकेत पहले भाषा है भाषा बाद में। संकेत जब भाषा के साथ रहता है तो वह उसे अलङ्कृत करता है और इसे इस तरह अनुप्राणित करता है जिससे कि वह वक्ता या लेखक से स्वतन्त्र हो जाती है। भाषा का सर्वोत्कृष्ट उपयोग संकेत की अपने आपमें अन्तर्हित किये बिना संभव नहीं। उदाहरण के लिए, बिना संकेत के कोई उपन्यासकार अपने उपादों को तथा कवि अपनी वाणी को मीत्यारमक, अपनी असंगति को हास्योत्पादक और अपने चित्रण (पर्सपेक्टिव) को अयव्यह नहीं बना सकता। हमारे जीवन और प्रकृति के ज्ञान का अधिकांश संकेत में रूप में ही हम तक पहुँचता है, और तुकांत (राइम) अथवा श्लेष, यहाँ तक कि एक साधारण वाक्य में उपयोग करने के पूर्व हम उस ज्ञान के कसा कोयल में पड़ित बन जाते हैं। संकेत पर पुनः पाठित्य प्राप्त किये बिना हम भाषा पर सोई हम प्रभुत्व प्राप्त नहीं कर सकते। ब्लैकमूर ने "भाषा में अन्तर्गत संकेत को आन्तरिक और कल्पित अथवा बाह्य और आक्षेपक नाटक" कहा है। शब्दों में यह एक ऐसा साधक नाटक है जिसकी परिभाषा किसी कोय में सूत्रबद्ध नहीं की जा सकती। संकेत एक ऐसी साधकता है जो उस शब्द के प्रत्येक

१—४ ग्राम्म विद्वान, पृ० १६७-६८

२—ब्रिटिश एप्रोवेज द सिटरेयर, पृ० ३१४

अथ में गतिशील है। संक्षेप में, "सकेत शब्दों को गतिमान बनाता है और साथ ही, हमें भी गतिमान करता है।"^१

अपने 'क्रिटिक्स जॉब आफ बक' (भालोचक का कृतव्य)^२ में ब्लैकमूर ने किसी नवसिखिया (अमेचर) के औपचारिक कथन को (फॉर्मल डिस्कोस ऑफ एन अमेचर) समीक्षा कहा है। वह लिखता है 'जब इस कथन में पर्याप्त प्रेम और पर्याप्त ज्ञान का निर्देशन होता है तो यह स्वाभाविकम्बी होता है किन्तु किसी भी हालत में इसे एक विभिन्न (आइसोलेटेड) कला नहीं कहा जा सकता।' अथ कलाओं पर यह निर्भर है। 'अपने आपको प्रातःक धनिष्ठता में बाँधने के लिए, यह बाहर से मूल्यांकन का शब्दावली एवं समानांतरों को प्रस्तुत करता है, जो उसे नात और प्रिय होता है, उसका यह निर्देश करता है और उसे क्रमबद्ध करता है, तथा प्रत्येक नवीन आवेग अथवा प्रभाव का श्रेष्ठतर निर्देश करने और उसे अधिक व्यवस्थित रूप से क्रमबद्ध करने के लिए असीमित खोज करता रहता है।' ब्लैकमूर ने इसी अथ में कविता अथवा किसी अथ कला को जीवन की भालोचना माना है। कविता अपने विषय का निर्देश करती है उसे क्रमबद्ध करती है, और इस प्रकार विषय को नियंत्रित और निश्चित करती है। कविता को 'रूप (काम) और अर्थ (मीनिंग) से दूर का जीवन' प्रतिपादित करते हुए, जिये हुए जीवन को कविता न मानकर उन जीवन को कविता कहा है जिसे हमने गढ़ा है और जिसके साथ साक्षात्कृत स्थापित किया है।^३

समीक्षात्मक काय को ब्लैकमूर ने 'सज्जनात्मक' काय कहा है। लेखक को यह सोचना चाहिए कि वह समीक्षा का कठिन काय करने जा रहा है जिस काय के लिए वह योग्य है। 'इसलिए उसे प्रयत्नशील रहना पड़ता है जिससे कि वह आश्चर्यकारक सन्तुलित अवस्था में अपने आपको रख सके—जैसे कि कोई किसी का पीछा कर रहा हो, जिस किसी को इसका कभी अभ्यास ही न हो और इसलिए वह कभी अपनी दशन शक्ति का अपनी अनुभूति के स्रोतों का कभी पतन न होने दे, और फिर भी ऐसे असम्भव में, जिस काय को उसने अपने हाथ में लिया है, उसे निश्चित करे, उसके सम्बन्ध में निष्पत्ति प्रस्तुत करे और उसे अभिव्यक्ति प्रदान करे।' इस अथ में ब्लैकमूर के अनुसार, महान् काव्य का सृजन होता है जो निष्ठुर भालोचना

१—सिटररी क्रिटिसिज्म ए शाट हिस्ट्री, पृ० ६६६-६७

२—यह लेख लेखक की 'द डबल एजेंट' का ही एक अध्याय है। क्रिटिसिज्म ॥
द फाउण्डेशन्स आफ माडर्न सिटररी जजमेन्ट में (पृ० ३०६-२२)
प्रकाशित।

३—क्रिटिसिज्म द फाउण्डेशन्स, पृ० ३०६

का परिणाम है।^१ ब्लैकमूर का मानना है, कि "महान् थम द्वारा किसी विशेष विषय का महान् ज्ञान संपादन" किया जा सकता है तथा किसी सच्ची कला और आलोचना में" अन्तर्दृष्टि, कल्पना और अनुशासन "का होना आवश्यक है।^२

आलोचना के दो काय हैं—एक है, "विशेष (पर्टिकुलर) के साथ धनिष्ठता को बढ़ावा देना", दूसरा काय सम्पादन के स्तर का निर्णय करना। दूसरे शब्दों में कह सकते हैं—विश्लेषण करना और मूल्यांकन करना। पहले में, "आलोचना का काय होगा पाठक को सदा काय के लिए प्रेरित करना, तथा लेखक इसी विचार से कुछ लिखता है तथा कतिपय प्रशो को उद्धत करता है जिससे कि उसका विश्लेषण उसके पाठक को कविता के विशेष दण्ड की ओर उन्मुख कर सके।' दूसरे में, "पाठक अपनी भाँख से न पड़कर अपने मस्तिष्क से पढ़ता है, वह रूप और विषयवस्तु की अनुभूति प्राप्त करता है, वह कविता को कविता के रूप में पसंद करता है, वह इसमें व्यापक ज्ञान प्रयोज्य कष्ट झेलने की सामर्थ्य पैदा करता है। 'द डबल एजेंट नामक पुस्तक में इसी का स्पष्टीकरण किया गया है। जैसे कविता की विषयवस्तु और रूप तथा जीवन सम्बन्धी अपरिपक्व सामग्री और साकार कल्पना के रूप में द्विरूपी (डबल एजेंट) बताया गया है, वैसे ही आलोचना के विश्लेषण और मूल्यांकन तथा विशेष के साथ धनिष्ठता और काय सम्पादन का मूल्य निर्धारण नाम के दो स्वरूप बताये गये हैं। इसी प्रकार कविता एवं समीक्षा इन दोनों की समुक्त अवस्था में शिल्प और व्याख्या (एसेज इन क्राफ्ट एंड एक्सप्लेनैशन'—'द डबल एजेंट' नामक पुस्तक का उपशीर्षक) नाम के दो रूप स्वीकार किये गये हैं।^३

बक की भाँति ब्लैकमूर ने भी काव्य भाषा को सांकेतिक माना है। 'वास्तविक' और 'सांकेतिक' में भेद करते हुए ब्लैकमूर ने कहा है 'जो बात लेखन द्वारा अस्तित्व में आती है तथा जब तक लेखन स्थायी रहता है तब तक वह कायम रहती है—यह अनुभव वास्तविक है। लेकिन लेखक जिस बात का सज्जन करता है—लेखन समाप्त होने पर भी जो जारी रहती है उसे कभी सांकेतिक कहा जा सकता है।' "संकेत ब होता है जब कि वह उस बात की सूचना देता हो जो नहीं कही गयी है और जो कहीं नहीं जा सकती—जो लेखन द्वारा प्रमूत हुई है अपने एक निजी स्वायत्त सत्कार के रूप में।" संकेत एक अत्यन्त यथाय समव प्रय है, यद्यपि यह लगभग पुनरुक्ति के रूप में (टोटोलोजिकली) यथाय है, जिसके लिए शब्दों के गतिशाल

१—द आन्ड विमन, पृ० २००

२—वही, पृ० २२६

३—वही, पृ० २०६-१०

होने के लिये उसे उत्तेजित किया जाता है तथा जिसका प्रतिशील शब्द निर्माण करते हैं। सकेत उस वस्तु की सूचना नहीं देता जो पूर्व में नात थी, किन्तु उसकी सूचना देता है जो 'यहाँ' नात करायी गयी है यथवा ज्ञात करायी जाने वाली है।^१ इस प्रकार साकेतिक कल्पना (सिम्बोलिक इमेजिनेशन) के—जिसे लगभग रहस्यवादी धर्म का नाम दिया जा सकता है—माध्यम से कला का मूल्यांकन प्रस्तुत किया गया है।

ब्लैकमूर और बक दोनों ने ही काव्य भाषा को साकेतिक क्रिया माना है। लेकिन दोनों की मायताओं में भिन्नता है। बक ने "प्रतीक में अभिव्यक्त क्रिया-कलापों के विश्लेषण को पद्धतियों पर मुख्य रूप से जोर दिया है," जबकि ब्लैकमूर "संज्ञन बिध हुए अथवा निश्चेष्ट (डेड-वुण्ड) प्रतीक को ही मुख्य मानना पसन्द करता है।" बक ऐसा मान खोजता है जिसमें भाषा प्रतीकात्मक बन जाती है, और ब्लैकमूर विविध उदाहरणों द्वारा दिखाने का प्रयत्न करता है कि किस प्रकार काव्यात्मक यथायता की भाषा में प्रतीक क्रियाकलाप को प्रतिष्ठित कर देता है। ब्लैकमूर के शब्दों में, 'बक नियम बनाता है, मैं निरूप्य देता हूँ, काव्यवाहक (एक्जीक्यूटिव) हम दोनों के बीच में है।'^२ सकेत के परापाती डब्ल्यू. पीट्स आदि कवियों द्वारा तथा नाटक की वस्तुताओं के विश्लेषण में ब्लैकमूर की पद्धति माय की गयी है।

'द क्रिटिकल जॉब ऑफ़ बक' में ब्लैकमूर ने अपनी बात का स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है, 'मेरी अपनी पहुँच है कि कविता में पूरी कहानी भी नहीं आती। पाठक की चेतना में केवल कविता ही रह जाती है उस वास्तविक कार्य को उसे अभी करना बाकी है। तथा मैं इसे आगे बढ़ाना चाहता हूँ केवल "यून किये हुए (रिडयूस्ड) और पूर्ति किये हुए (कम्प्लेमेण्टेड) मार्गों के सन्दर्भ में जैसा कि मैंने किया है। और मैं आशा करता हूँ कि यदि मेर नाम का उपयोग किया जाये तो इसमें स्वयं अपने "यूनकरण और अतिपूर्ति की आवश्यकता होगी।'^३

ब्लैकमूर की रचनाओं पर टी० एम० इलियट रिचर्ड्स और इरविंग बैबिट आदि समीक्षकों का प्रभाव स्पष्ट दिखायी देता है, इसे उसने स्वयं स्वीकार किया है। 'हाउएड एण्ड हान' (१९२८) में ब्लैकमूर ने इलियट 'के विचारों की अनुशासित उबरता (डिस्टिप्लिएड फर्टिलिटी ऑफ़ आइडियाज) की प्रशंसा की है। इलियट की विशेषताओं और उसके विचारों का उसने प्रयोग किया है और

१—वही, पृ० २३२

२—डब्ल्यू डेवोज, क्रिटिकल अप्रोचेज टू लिटरेचर, पृ० ३१४।

३—वही, पृ० ३२१

उसकी शैली से वह प्रभावित है। इलियट की आलोचना पद्धति को उसने अपनाया है तथा इलियट की भाँति साहित्य में नैतिक निष्कर्षों पर जोर दिया है। 'द डिस्टिप्लिन ऑफ़ ह्यूमैनिज्म' नामक अपने लेख में ब्लैकमूर ने यद्यपि बैबिट तथा अन्य मध्यमानववादी समीक्षकों के "गंध, भ्रष्टता और छिद्रा 'धी भ्रष्टानता' पर हटकर आक्रमण किया है, लेकिन साथ ही उसने बैबिट के मानववाद के सिद्धान्त के साथ अपना सांकेतिक कल्पना का सिद्धांत जोड़ दिया है। उसने बैबिट की 'नैतिक' कल्पनाओं—अनुशासन, समानुपात, समय—को साहित्यिक विषयवस्तु का प्राचार-शास्त्रीय मानदण्ड स्वीकार न कर, साहित्यिक रूप का सौंदर्यशास्त्राय मानदण्ड माना है। रिचर्ड्स के सिद्धांतों ने भी ब्लैकमूर को विशेष रूप से प्रभावित किया। उसकी भाष्यता है, "रिचर्ड्स के प्रभाव से कोई भी समीक्षक भ्रष्टता नहीं रह सकता।" अपने 'ए त्रिटिक्स ऑन ऑफ़ बक' में ब्लैकमूर ने रिचर्ड्स को एक प्रशसनीय आलोचक "माना है" जिसके काव्यप्रेम और काव्यज्ञान का कोई मुकाबला नहीं कर सकता।" किंतु साथ ही व्यावहारिक साहित्यिक समस्याओं के सिद्धांतों को अतृप्त विस्तार में उलझा देने तथा साहित्यिक समीक्षा को भाषाविज्ञान बना देने की उसमें गहणा भी की है। रिचर्ड्स की कृतियों का सूची देखकर तो ब्लैकमूर बड़ी उलझन में पड़ जाता है और सोचने लगता है कि क्या वह सचमुच एक साहित्यिक समीक्षक कहलाने का अधिकारी है। क्योंकि उसके अनुसार, उसके समीक्षा के हथियार तो वृहत्, व्यापक और भूलभुलैया में डाल देनेवाले हैं जब कि साहित्यिक समीक्षा छोटी-सी है जिससे इसका मुख्य केंद्र होने के बजाय वह इसका एक सामान्य-सा फल जान पड़ता है। विलियम एम्पसन, विण्ट्स और रैसम के सिद्धांतों का प्रभाव भी ब्लैकमूर पर पर्याप्त मात्रा में पड़ा है। उसने विण्ट्स की नैतिक अंतर्दृष्टि, तथा 'कविता की विषयवस्तु और रूप के साथ धनिष्ठता तथा कल्पनात्मक गंध' की सराहना की है। इसी प्रकार रैसम, टेड और विलियम बुक्ल आदि समीक्षकों को ब्लैकमूर ने प्रभावित किया है। रैसम ने तो अपनी 'द यू त्रिटिक्स' की भूमिका में ब्लैकमूर को 'नये आलोचक' का आदर्श प्रतीक मानकर उसकी मुक्तकण्ठ से प्रशंसा की है।^१

डब्ल्यू०, एच० ऑडन (१९०७)

प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् और द्वितीय विश्वयुद्ध के पूर्व नवयुग कवियों का एक दम १९०७-२६ में आधिकारिक में विद्याभ्ययन कर रहा था। इनमें डब्ल्यू०

१-पृ० ३१७

२-बैनिट्ट व आर्चर्ड बिन्स, पृ० २१२-१७

एच० आइडन का नाम सबप्रमुख है। आइडन एक डाक्टर का बच्चा था। मनोविज्ञान और साहित्य की ओर उसका रुचि थी। उसने जीवविज्ञान और साहित्य का अध्ययन किया और इस पर जोर दिया कि कविता को 'क्लिनिकल' होना चाहिए। कहते हैं कि उसने अपनी कविताओं को इसलिए फाड़कर फेंक दिया था कि वे बड़स वय को आधार मानकर लिखी गयी थी। इलियट का बड़ा प्रशंसक था। उसका कहना था कि इलियट का अध्ययन करना चाहिए, और इलियट के अध्ययन के पश्चात् ही उसे पता लगा कि कविता कैसे लिखा जाता है।

माक्सफोर्ड छोड़ने के बाद आइडन ने कुछ समय अपनी में बिताया और फिर वह स्कूल में अध्यापक हो गया। उसके दल के अन्य सदस्यों में सोसिल डे लुइस (१९०४) स्टोफेन स्पेंडर (१९०६), और लुइस मैकनास (१९०७) के नाम उल्लेखनीय हैं। ये लोग 'यू कण्ट्री' ग्रुप के नाम से प्रसिद्ध थे तथा डी० एच० लॉरेंस और योर्टम की कविता से विशेष प्रभावित हुए थे। 'कला के लिए कला' के सिद्धान्त को ये 'एपार्ती कविता' कहते थे। उनका कहना था, 'कवि वह है जो शरीर से सामान्यमान हो आतंकीत वा सौकीन हो समाचारपत्रों का पाठक हो, कवना और उपहास पैदा कर सके, व्यवसाय की उसे जानकारी हो महिलाओं का प्रशंसक हो, व्यक्तिगत सम्बन्ध में उलझा हो, सक्रिय रूप से राजनीति में उसकी दिनचर्या हो, और शारीरिक प्रभावों का ग्रहण करने में सक्षम हो।' इस दल के कवि ग्रामीण भाषा और संगीतमय (जैज) छंद का प्रयोग करते तथा उनकी कल्पनाएँ मशीन और लकड़ों की कहानियों पर आधारित रहती, लेकिन उनकी अभिव्यक्ति के कला-कोशल की पद्धति प्रतीकवादी था जिस पर इलियट का प्रभाव था और जो सामान्य-जनों की समझ के बाहर थी। ये लोग राजनीति में मार्क्सवादी थे तथा काल मार्क्स के श्रांति के दशन को उन्होंने क्रामिक के अवचेतन के मनोविज्ञान के साथ जोड़ दिया था। संभवतः ये कुछ सिद्धांतों का यह समन्वय सफल न हो सका जिसके कारण डे लुइस के शब्दों में, उनकी कविता में कुछ खोखलापन और भावगपूण शीलता (इमोशनल पिननेस) दिखाया देने लगी।

ऐसी परिस्थिति में आइडन और उसके सहयोगी मित्रों ने इङ्ग्लैण्ड में सामयिक कविता में एक नयी जान फूँकी जिसके कारण काव्य में सामाजिक उदारता, मानवीय सहानुभूति तथा विचार और अनुभूति का आंतरिक उल्लास दिखायी देने लगा। आगे चलकर स्पेन के गृहयुद्ध तथा नाज़ियों की फासिस्ट नीति के कारण इन कवियों को एक बीरतापूण कल्पित वय का आश्रय लेना पड़ा जिससे वे इतने ही प्रभावित हुए जितना कि अठारहवीं शताब्दी से लेकर बासवी शताब्दी तक के जनतांत्रिक आन्दोलन ने बायरन, शैली और से ह्यूट को प्रभावित किया था। वस्तुतः इस समय

एक ऐसे समाज निर्माण का प्रयत्न किया जा रहा था जिसमें बि मानव मानव में फिर से वास्तविक और जीवन्त सम्पर्क स्थापित हो सके ।

घाडेन ने १९३० में जो कवितार्ण लिखीं, उनमें एक प्रहार की ध्वनिगति देखने में आती है, व्यक्तिगत आमील भाषा ने यहाँ स्थान होते हैं और निगी हूँ तब लेखक का वृथा गम भी प्रतीत होता है । इतिहास और पुराणों की अपनी कल्पनाओं का आधार न बनाकर घाडेन ने इतिहास स्कूलों के सावधानीपूर्ण जीवन, नीका के मैदानों, प्राधुनिक सड़कों, ओद्योगिक दृश्यों, छात्रों की पत्रिकाओं तथा गाहनपूर्ण कथाओं से काव्य रूपनाए प्रदण की हैं । उसका मनन रूपन केना के मुक्त मनानन और पवतारोहण से लिय गये हैं । उनका कविता में जो मनोवैज्ञानिक आमील भाषा, व्यक्तिगत हमी मजाव और आकस्मिक भाङ्गना देखने में आता है यह कुछ कम आश्चर्यकारी नहीं है । लेकिन फिर भी हम कविता में एक विशिष्ट अभिनव काव्य शैली के दणन होते हैं । द्वितीय विश्वयुद्ध आरम्भ होने के पूर्व घाडेन जब अमराका में बस गया तो अनुप्रास के प्रतिरित संगीत भवन साजगाथा (फोक मैनेड) तथा संगीतमय (जैज) नीतिवाक्य की विशेषकर उसकी कविता में स्थान मिला ।

द्वितीय विश्वयुद्ध आरम्भ होने के बाद 'यू कण्ट्री' आन्दोलन समाप्त हो गया । इस समय घाडेन अमराका में जाकर रहने लगा । जो कुछ भी हो, हम दण के अनुयायियों ने अग्रजों कविता की लय और बिबबिधान (इमेजरी) के क्षेत्र की विस्तृत किया, इसे एक नया स्वस्थ लौकिक दृष्टिकोण प्रदान किया और सबसे बड़ी बात यह कि कविता का सम्बन्ध अग्रजों और यूरोप के राजनीतिक रगमध से जोड़ दिया गया । लेकिन इस सबके बावजूद इन लोगों की सफलता सामित ही रह गयी देश का जनता से के सम्पर्क स्थापित करने में असमर्थ रहे और उनका सभा सोमाय दिया विद्वात् लोगों की गोष्ठी मात्र बन गयी । जूलियन बेल (१९०८ ३७) नामक एक नवयुवक कवि ने अपने 'ओपन लेटर टू डे जुइस मे इन वापपया बुद्धिवादियों की आलोचना करते हुए कहा है कि ये लोग भावी समाजवादी राज्य के बड़े बड़े काल्पनिक चित्र खींचते हैं कि क्रांति के बाद हम बड़े सुख से जीवन बितायेंगे तथा कला और विज्ञान स नति की चरम सीमा पर पहुच जायेंगे । ये लोग लाल और सफेद नतिक्ता के प्रयोग करते हैं, जो उनकी असफलता में कारण हैं । ये बुद्धिवादी शासक वग से आये हैं । संवहारा वग की ये बात करते हैं, लेकिन क्या इलियट हांपकिंस अथवा मीटस की कवितार्ण इस वग की समझ में आ सकती हैं ? हाथी दाँत की दुर्बोधता की मीनारें, वैयक्तिक भाषा साहित्यिक सन्नेत, निजी प्रतापवाद और वैयक्तिक भावावेश—ये सब जो कीटस और कालरिज की कविता में पाये जाते

ये, इनकी कविता में भी मौजूद हैं। यह बुद्धिवादी वग निजी भाषा, गोष्ठियों के हँसी-मजाक और अपनी सनक में ही मगन रहता है।^१

भाइन ने अंग्रेजी साहित्य को अनेक बहुमूल्य रचनाएँ दी हैं। कवि के रूप में उसकी 'पोएम्स' (१९३०), 'द थ्रिस्टम' (१९३२)^२ 'लुक स्ट्रेंजर' (१९३६), 'यू, इपर सैटर' (१९४१) 'द थ्रील्ड ऑफ एचिलीज' (१९४५), नाटककार के रूप में 'द डॉस ऑफ डेथ' (१९३३), 'द डाग विनोय द स्किन' (१९३५), 'ऑन द फ्रंटियर' (१९३८), समीक्षक के रूप में सैटम फ्राम प्राइसलड' (१९३७), 'जर्नी टू वार' (१९३९), 'द ऐनचेपड पलड' (१९४०) आदि रचनाएँ उल्लेखनीय हैं।

भाइन के 'द पब्लिक वर्सेज द सेट मिस्टर विलियम बटलर यीट्स (जनता बनाम स्वर्गीय श्री विलियम बटलर यीट्स-१९३९)'^३ नामक ग्रन्थ में जब वे सदात में बैठे हुए पुरी के सदस्यों को सम्बोधन करते हुए सरकारी अभिशप्तक से कह-लाया गया है कि वे लोग किसी व्यक्ति के सम्बन्ध में निष्पक्ष होने के लिए नहीं, बल्कि उसकी कृतियों के सम्बन्ध में निष्पक्ष देने के लिए उपस्थित हुए हैं। भाइन लिखता है 'यीट्स एक सहाय कवि था-इस देश के अंग्रेजी लेखकों में महान्तम। यही सारा मुकदमा है जिसे मुझ सारी शक्ति से अस्वीकार करता हूँ।'

कवि बनने के लिए तीन बातें मुख्य हैं—(१) कवि में असाधारण भाषा की उच्च कोटि की योग्यता हो, (२) जिस युग में वह रहता है उस युग की पूरी जानकारी हो, (३) अपने युग के प्रगतिशील विचारों का ज्ञान और उनके प्रति सहानुभूति हो।

सरकारी अभियोक्ता का कथन है कि ये तीनों बातें अपराधी में नहीं थी।^४

१—जूलियन बेल ऐमेज, पोएम्स सटस (सदन १९३८), पृ० ३०६-२८। इस पत्र का उत्तर भी यहाँ प्रकाशित है।

२—स्टेफेन स्पेंडर को समर्पित। सम्पूर्ण पत्रिका की कविता देखिए—

प्राइवेट फेसेज इन पब्लिक प्लेसेज

भार वाइजर एंड नाइमर,

दैन पब्लिक फेसेज इन प्राइवेट प्लेसेज।

(व्यक्तिगत चहरे सावधानिक स्थानों में अधिक विवेकपूर्ण और प्रिय हैं,

अपेक्षाकृत धाम चेहरों के व्यक्तिगत स्थानों में।)

३—१९४१ में द पार्श्वीज रीडर में पुनः प्रकाशित। ब्रिटिशम द काउन्सेल्स आफ माइनर सिलरेरी क्लबमेंट में (पृ० १६८-७२) प्रकाशित।

४—यही, पृ० १६८-७०

तत्पश्चात् प्रतिवादी की ओर से मीड्स पर आरोपित अभियोगों का उत्तर दिया गया है। कविता का विश्लेषण करते हुए कहा है, “प्रत्येक व्यक्ति समय समय पर अपना सामाजिक और भौतिक परिस्थितिजन्य भावुकता और गौड़िकता के कारण उत्तेजित हो जाता है। कतिपय व्यक्तियों में यह उत्तेजना शाब्दिक गठन को जन्म देती है जिसे कविता कहा जाता है। यदि यह शाब्दिक गठन पाठक में उत्तेजना का संचार करता है तो हम इसे अच्छी कविता कहते हैं। वास्तव में, वाक्य प्रतिभा एक ऐसी शक्ति है जो सामाजिक रूप में वैयक्तिक उत्तेजना पैदा करती है।”

यहाँ जिस सामाजिक तथ्य की ओर ध्यान आकर्षित किया गया है, वह है उदार पूजीवादी जनतंत्र की असफलता जो इस सिद्धांत पर आधारित है कि प्रत्येक व्यक्ति में स्वतंत्र रूप से जन्मधारण किया है इसलिए यह पृथक्तया स्वतंत्र है। कविता आदि से अतः तक, औद्योगीकरण द्वारा जो सामाजिक ह्रास होता है उसका दृक्ता-पूर्वक विरोध करती है तथा इसपर विजय पाने के लिए उसके विचारों और भाषा में सतत संघर्ष जारी रहता है।

कला को यहाँ इतिहास का कारण न बताकर उसका परिणाम बताया गया है। “द्विजकल अनुसंधानों की भांति कला एक प्रभावोत्पादक कर्ता के रूप में इतिहास में पुनः प्रवेश नहीं करती, अतएव यह कहना कि कला को प्रचारात्मक होना चाहिए अथवा नहीं यह ठीक नहीं है।”

अन्यथा, “अभियोक्ता का यह कथन दोषपूर्ण है कि कला द्वारा कुछ भी संभव हो सकता है। किंतु वास्तविकता यह है सज्जनों! कि यदि कविता न लिखी जाती, चित्र न बनाया जाता संगीत की रचना न की जाती तो मानव इतिहास भौतिक रूप में अपरिवर्तित ही रहता।”

अंत में कहा गया है कि कवि भाषा के क्षेत्र में सक्रिय रहता है और इसी बात में अपराधी का महानता देखा जा सकती है। उसके विचार कितने ही मिथ्या और जनतंत्र विरोधी क्यों न हों उसकी रचना में सच्ची जनतान्त्रिक शला के प्रति एक सतत विकास देखने में आता है।^१

ग्रॉडेन ने कविता के दो सिद्धांत प्रतिपादित किये हैं। एक में कविता को चमत्कारिक साधन कहा है जो हममें वाछनीय मनोभावों को उत्तेजित और अवांछनीय मनोभावों का निवारण करता है। अथवा कविता को ज्ञान की सीला कहा जा सकता है जो मनोभावों और उनके गुण सम्बन्धों का निर्देश कर हमारे घट्टर चेतना जागृत करती है।^२ कविता लोगों को यह नहीं कहता कि क्या करना चाहिये लेकिन

वह अच्छे और बुरे ज्ञान को विस्तृत करती है, समस्त कार्य की आवश्यकता को अत्यधिक ज़रूरी और उसके स्वभाव को अधिक स्पष्ट करती है, किन्तु वह हमें उसी स्थान तक ले जाती है, जहाँ हमारे लिये बौद्धिक और नैतिक पसंदगी कर सकना संभव है ।^१

शॉडेन ने कविता को एक प्रकार का बोध कहा है । कवि भाषा को आविष्कार पद्धति के रूप में प्रयुक्त करता है । वह कहता है, "मैं यह कैसे जान सकता हूँ कि मैं क्या सोचता हूँ जब तक कि यह न देखू कि मैं कहता क्या हूँ ?" 'यहाँ एक मनोभाव को दूसरे मनोभाव के स्थान पर रख देने का प्रश्न नहीं, किसी मनोभाव को हट बनाने का भी सवाल यहाँ पैदा नहीं होता, वरन् यहाँ इस बात की खोज का प्रश्न है कि मनोभाव क्या है ।'^२

कविता केवल शब्दों का सीधा सादा खेल नहीं, विज्ञान अथवा वाकपटुता भी वह नहीं है, नीतिविज्ञान भी उसे नहीं कह सकते । तो फिर कविता किसे कहते हैं ? शॉडेन लिखता है—'तुम कविता क्यों लिखना चाहते हो ?' इसके उत्तर में यदि कोई नवयुवक कहता है—'क्योंकि मुझे कुछ महत्त्वपूर्ण बातें कहनी हैं,' तो वह कवि नहीं है । यदि उसका उत्तर है "मैं शब्दों के इदगिद लटके रहना चाहता हूँ यह सुनने के लिए कि वे क्या कहते हैं," तो हो सकता है वह कवि बनने जा रहा हो ।'^३

दरमसल यह युद्ध का युग था, अतएव साहित्य में निराशा और कुठा की भावना भा जाना स्वाभाविक था । जैसे डे लुइस ने लोगों को 'ह्रासमान सभ्यता के शिकार' कहा है, वैसे ही शॉडेन ने अपने युग की पीढ़ी के अवधारण, कठिन जीवन" की ओर मध्य किया है ।^४ शॉडेन की कितनी ही रचनाओं में तिरस्कार—

१—माइकेल रायटस, द फाबेर बुक आफ मॉडर्न वर्ल्ड पृ० १,

२—डेविड डेवीज, वही, पृ० १५६-६०

३—वही पृ० १५६ । शॉडेन ने एक बार कहा था कि यदि हम जानना चाहते हैं कि अधिकांश साधारण लोग कविता किसे समझते हैं तो हमें समाधारणों में प्रकाशित जन्म भरण के फालम पढ़ने चाहिए जहाँ जीवन और मरण सम्बन्धी अपरिष्कृत रूप से छद्मोद्घ की हुई उत्तिर्मा हज़ारों पाठकों को सात्वना प्रदान करती हैं । डेविड डेवीज, द प्रजेण्ट एज, पृ० १२६

४—स्पेंसर की एक कविता देखिए

देमर हज

ए नैट वक ऑफ रेस्वेज, मनी, वड्स, वड्स, वड्स,

मील्स, पेपस, ऐक्सचेंजेज, डिनेट्स,

सिनेमा, वायरलेस, द वस्टे हज मेरिज ।

ज्या पाल सात्र (१९०५)

ज्या-पाल सात्र (Jean Paul Sartre) एक प्रतिभाशाली फ्रांसीसी विचारक और लेखक हो गया है। १९३६ में द्वितीय विश्वयुद्ध आरम्भ हो जाने पर वह फ्रांसीसी सेना में भर्ती हो गया और १९४६ में जर्मन नाजियों द्वारा गिरफ्तार कर लिया गया। विराम भंगि की घोषणा हो जाने पर उसे रिहा किया गया। सत्यवाद् पेरिस लौटकर वह फिर से दशनशास्त्र पढ़ाने लगा। अस्तित्ववाद (ऐक्जिस्टेंशिएलिज्म) का यह प्रतिष्ठाता है जिसका प्रतिपादन उसकी 'बींग एण्ड नॉथिंगनेस' (अस्तित्व और नास्तित्व-१९४३) तथा 'ऐक्जिस्टेंशिएलिज्म (अस्तित्ववाद-१९४६) रचनाओं में किया गया है। वह मार्क्सवादी रहा है। उपन्यासों नाटकों और कहानियों की रचना करके भी उसने यश का सम्पादन किया है। उसके 'नोशिमा' (भिक्ली-१९३८), एज ऑफ रीजन (बुद्धि का युग-१९४५), द रिप्रीव (दण्डव्ययन-१९४७) उपन्यास, तथा द फनाइज (भविष्य-१९४३), ना एक्जिट (बाहर नहीं-१९४४) और 'रिस्पेक्टफुल प्रोस्टीट्यूट' (सम्मान व वेश्या-१९४६) नाटक सुप्रसिद्ध हैं। भाषा पर उसका असाधारण अधिकार है। नोबल पुरस्कार को वह अस्वीकृत कर चुका है।

अस्तित्ववाद

मनुष्य को विश्व के केन्द्र में स्थापित कर मान ने उसे सारी सृष्टि का वरम सत्य स्वीकार किया है। मनुष्य का अस्तित्व अपने भाषके लिए (बींग-फॉर-इटसेल्फ)^१ अंगीकार करते हुए सात्र ने वास्तविक ससार को असंगत (इर्रेशनल), अप्रवर्णित, अवधारित (डिटरमिन्ड) और अज्ञेय कहा है—जो स्वतन्त्र एवं वास्तविक कानून-कानूनों पर निर्भर न रहनेवाले मानव व्यापार में विपरीत है। 'मनुष्य वह है जो अपने भाषको बनाता है' (मैं इन ब्रूट ही मेक्स हिमसेल्फ)—यही उसकी केंद्रीय भावना कहा जा सकती है। 'बींग-फॉर इटसेल्फ'—जिसे 'बींग ऑफ काशिय सनेस' (चेतना का अस्तित्व) भी कहा गया है—का मुख्य गुण है उसकी त्रिया शोचता। इसपर किसी बाह्य त्रिया का प्रभाव नहीं पड़ता, अपनी स्वामिप्रेत क्रियाओं से ही यह प्रभावित रहता है। हमने विपरीत है 'बींग इन इटसेल्फ' अथवा वस्तुओं का अस्तित्व (बींग ऑफ थिंग्स), अतिशय रूपवात्मक भाषा में इसे 'अपारदर्शक'

१—मनुष्य को ऐसा प्राणी कहा है जिसके प्रति कोई भी प्राणी ईद्वर सक पक्षपात नहीं कर सकता। सात्र, ब्रूट इन लिटरेचर, पृ० १३, संस्करण, १९५०।

(opaque) कहा गया है—अपने आपसे इसका कोई सम्बन्ध नहीं है। उक्त दोनों वस्तु एक दूसरे से भिन्न हैं।^१

अस्तित्ववाद का सिद्धान्त प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् सर्वप्रथम जर्मनी में और तत्पश्चात् फ्रांस में आविर्भूत हुआ। द्वितीय युद्ध के बाद अमरीका आदि देशों में भी इसका प्रचार हुआ। युद्धोत्तरकालीन समाज में जीवन वैषम्य में वृद्धि होने से मनुष्य भय, निराशा और असहाय अवस्था के कारण सन्नस्त हो उठा—इसी भावना का प्रतिबिम्ब अस्तित्ववाद में दिखाई पड़ता है। पूँजवादी युग की यात्रिकता ने मनुष्य की स्वतन्त्रता का अपहरण कर उसकी बुद्धि को कुण्ठित कर दिया जिससे उसका जीवन यत्रवत् निष्क्रिय बन गया। अतएव मनुष्य को सृष्टि का केंद्र बिंदु मानकर उसके अस्तित्व का प्रश्न उठाया गया।

अस्तित्ववादी बुद्धिमत् विचार (रैशनल थॉट) को इसलिए नहीं स्वीकार करते कि इसमें प्रात्मपरक और वस्तुपरक दोनों ससारो को भिन्न माना गया है। बुद्धिमत् विचार में, समस्त वास्तविकताओं में—मनुष्य को लेकर—केवल एक वस्तु एक 'दृश्य' (सस्टेन)—मौजूद है, जो मनुष्य के विरुद्ध है। अस्तित्ववादियों के मत में सच्चा दर्शन व्यक्ति और वस्तु के ऐक्य से ही उद्भूत होता है और यह ऐक्य अस्तित्व—प्रसंगत वास्तविकता—में निहित है। मनुष्य की स्वतन्त्रता किसी एक व्यक्ति द्वारा अनंत सभावनाओं में से किसी एक सभावना का 'चुना' है। अतः मनुष्य अपनी रचि के चुनाव में अपने नियमों में पूर्णतया स्वतन्त्र है। जैसा वह चाहेगा, वंसा बन सकेगा, उससे परे वह कुछ हो ही नहीं सकता—उसका सार उत्तरदायित्व उसी पर है। मनुष्य की इस स्वतन्त्रता को अतिशय व्यक्तिवाद (ऐक्यवादी इण्डिविजुअलिज्म)—समाज से व्यक्ति का स्वातन्त्र्य—माना गया है।^२

सात्र की रचनाओं में मानव के प्रति उसकी उत्कृष्ट रचि देखने में आती है। कभी उसकी यह अभिव्यक्ति अतिरंजित रूप धारण कर लेती है। उसके पात्र कहते हुए दिखाई देते हैं—'केवल मानव का ही वास्तव में अस्तित्व है।' उसके मत में, उदासी के कारण मसार उदास प्रतीत होने लगता है, और हमारे प्रयत्न इन भावना को परिवर्तित करने में असमर्थ रहते हैं। इससे निष्क्रियता का ही समर्थन होता है क्योंकि हमारे सोईश्व प्रयत्न निरर्थक हो जाते हैं। इस स्वयं आरोपित निष्क्रियता को 'चेनना का ह्रास' (डिप्रेशन ऑफ वाशियसनेस) नाम दिया गया है। सात्र के अनुसार अपनी स्वभाविक प्रवृत्तियों के साथ मानवों का सम्बन्ध निष्क्रिय सम्बन्ध है। प्रकृति के अध्ययन के लिए उपायों का अवलम्बन लिया जाता है, उनसे सवया

१—पाल ऐडवड्स, द ऐनसाइक्लोपीडिया ऑफ फिलॉसॉफी, जिल्द ७, म्यूपाक, १९६७

२—रोसेथल एंएच पी० यूदिन ए डिक्शनरी ऑफ फिलॉसॉफी, पृ० १५३-५४

भिन्न उपायो से मानवो को समझने की आवश्यकता है। सात्र के सिद्धांत में मानवीय स्वरूप का गभीर विवेचन दृष्टिगोचर होता है।^१

कविता और गद्य-रचना

सात्र ने कविता की अपेक्षा गद्य को श्रेष्ठ बताया है। गद्य को उसने चिह्नो का साम्राज्य (एम्पायर ऑफ साइंस) कहकर कविता को चित्रकला, निरूपकला और संगीत की कोटि में रक्खा है। गद्य और कविता, ये दोनों ही शब्दों का उपयोग करते हैं, लेकिन कविता शब्दों का बिल्कुल भी 'उपयोग' नहीं करती और कवि भाषा का 'उपयोग' करने से इन्कार करते हैं। कवि अपनी कविता की भाषा में काव्यात्मक भाव पसंद करता है जिसे वह वस्तुओं के शब्द मानता है, चिह्न नहीं। तथा चिह्नों की अस्पष्टता का तात्पर्य है कि इसमें अपने इच्छानुसार किसी का भी प्रवेश हो सकता है—एक काव्य के चौकोर टुकड़े की भाँति, और उस वस्तु का वह अनुसरण कर सकता है जिसका संकेत किया गया है, अथवा वास्तविकता की और दृष्टिपात करके वह उसे वस्तु के रूप में समझ सकता है।^२ कवि को यह ज्ञात नहीं कि दुनिया की किसी अवस्था का 'चिह्न' रूप में कैसे उपयोग करना, अतएव वह उसका अपने शब्द के माध्यम से 'बिम्ब' (इमेज) रूप में दर्शन करता है। तथा जिस शाब्दिक बिम्ब को वह चुनता है, वह आवश्यक रूप से वह शब्द नहीं है जिसका हम इन पदार्थों के निर्देश के लिए उपयोग करते हैं। कवि भाषा के बाहर रहता है, वह शब्दों को एक ऐसा जाल समझता है जिनसे कि वह द्रुतगामी वास्तविकता को पकड़ सके—उन्हें ऐसा निर्देशक नहीं समझता जो उसे अपने भाष में से बाहर निकालकर वस्तुओं के बीच फँक सके। संक्षेप में कहा जा सकता है कि उसके लिए समस्त भाषा संचार का एक दण्ड है। कलस्वरूप, शब्दों की आन्तरिक मितव्ययिता में महत्त्वपूर्ण परिवर्तन होते रहते हैं। शब्दों की ध्वनि और उनके लिए प्रादि कवि ने मनुष्य एक ऐसा रूप निर्माण करते हैं कि वे अथ को अभिव्यक्त करने की जगह उसका केवल 'प्रतिनिधित्व' करते हैं। इस प्रकार, शब्द और काव्य द्वारा निर्दिष्ट वस्तु के बीच एक जादुई साध्य (मैजिकल रिजल्ट) और अथ का दुहरा अर्थोन्मय सम्मिश्र स्थापित हो जाता है। जैसा कहा जा चुका है, कवि शब्द का 'उपयोग' नहीं करता, उसमें जो विभिन्न अर्थ निहित हैं, उनका चुनाव वह नहीं करता। शब्दों के ये विभिन्न अर्थ, अपने स्वाधीन अर्थ के रूप में उपस्थित न होकर, एक उदात्त गुण (मैटारियल क्वालिटी) के रूप में उपस्थित होते हैं, जो उसकी भाँति के समस्त अर्थ स्वीकृत अर्थों के साथ आते हैं। मतलब यह कि जो शब्द किसी

१—पॉल ऐडवर्ड्स द ऐनसाइक्लोपीडिया ऑफ फिलॉसॉफी जिल्द ७।

२—ग्राहट इन्स लिटरेचर पृ० ४५ सदन १९२०।

गद्य लेखक को अपने आपमें से हटाकर दुनिया में फेंक देते हैं, वे ही कवि को, एक दर्पण की भाँति, उसका अपना बिम्ब उसके पास वापिस पहुँचाते हैं।^१

भावावेग कविता की उत्पत्ति में कारण है लेकिन कविता में उसकी 'अभिव्यक्ति' नहीं होती, जैसी कि गद्य में होती है। गद्य लेखक अपनी अनुभूतियों की अभिव्यक्ति करता है और उनका स्पष्टीकरण करता है, जबकि कवि ज्योंही अपनी अनुभूतियों को कविता में प्रविष्ट करता है, उन्हें भाग्य करना वह बंद कर देता है। शब्द कवि की अनुभूतियों को ग्रहण कर लेते हैं, उनमें प्रवेश कर जाते हैं और उनकी कायापल्लव कर देते हैं, वे कवि की दृष्टि में भी उनका निर्देश नहीं करते। भावावेग वस्तु हो जाती है, अब इसमें वस्तुओं की सूक्ष्मता समाविष्ट हो जाती है, इसमें शब्दों का स्पष्ट गुण मिश्रित हो जाते हैं—वे शब्द जिनमें यह शब्द कर लिया गया है। अतएव गद्य को यहाँ उपयोगितावादी बताते हुए गद्य लेखक को ऐसा व्यक्ति कहा गया है जो शब्दों का 'उपयोग करता है'।^२

गद्यकला व्याख्यान (डिस्कोर्स) के काम में आती है। स्वभाव से इसका स्वर निर्देशकारक (सिगनिफिकेटिव) होता है—अर्थात् सबसेप्रथम शब्द कोई वस्तु नहीं होते, वरन् वस्तुओं के निर्देशक होते हैं, जैसे, हमारे मन में कोई विचार उदित हुआ जिसकी हमें किसी ने शब्दों के द्वारा शिक्षा दी है— उन शब्दों में किसी एक भी शब्द का स्मरण किये बिना, जो हम तक पहुँचाये गये हैं। गद्य को यहाँ एक मानसिक अवस्था कहा है। वाक्यों के शब्दों में, गद्य तब होता है जब शब्द हमारी दृष्टि का भारपा हो जाता है, जैसे काँच सूय के भारपा हो जाता है। भाषा का खपर (Shell) है जो हमारी दूसरों से रक्षा करता है और हमें उनके बारे में सूचना देता है। द्वितीय का यह दीर्घाकरण है, यह तीसरा नेत्र है जो हमारे पड़ोसी के हृदय को जानता है।^३

साहित्य और साहित्यकार

साहित्यकार जगत् को उद्घाटित करने, विशेषकर एक मनुष्य को दूसरे के प्रति उद्घाटित करने, के लिए प्रयत्नशील रहता है जिससे कि मनुष्य अपना पूरा-पूरा उत्तरदायित्व उस वस्तु के समक्ष समक्ष सके जो उसे अभिव्यक्त की गयी है। लेखक को अपना कतब इस प्रकार से निबाहना चाहिए जिससे कि कोई जगत् में अनभिज्ञ न रहे और कोई यह न कह सके कि इसके बारे में मुझे कुछ भी पता नहीं। तथा जहाँ उसने एक बार भाषा के विश्व को स्वीकार किया, फिर यह नहीं कहा जा

१—यही, पृ० ६-८

२—यही पृ० १०

३—यही, पृ० ११

समता कि यह मोलने में असमर्थ है। एक बार धर्मों के विश्व में प्रवेश करने पर फिर उसमें से बाहर आना कठिन हो जाता है। शब्द स्वतन्त्र रूप से परस्पर संगठित हो जाते हैं, उगरे वाक्य बनने लगते हैं, प्रत्येक वाक्य में, अपनी सम्पूर्णता में भाषा का समावेश हो जाता है तथा यह समस्त विश्व को निदिष्ट करने लगती है।^१

सिर्फ कथन करने के लिए किसी वस्तु को पताद करने से ही कोई लेखक नहीं बन जाता, लेखक तब होता है जबकि प्रमुख प्रकार से वह उनका वर्णन करना पताद करता है। लेखी गद्य के मूल्य को बढ़ा देती है, लेकिन इसे प्रलपित ही रहना चाहिए। क्योंकि शब्द पारदर्शक हैं और क्योंकि अपनी दृष्टि से हम उन्हें प्रारूप देते हैं, यह उपहासास्पद होगा यदि किसी खुरदुरे काँच को इसमें बीच में रत दिया जाय। सौंदर्य इस मामले में केवल एक सुकुमार और मध्यम शक्ति है। किसी पेंटिंग के प्रथम दशन में ही यह समझती है, पुस्तक में अपने आपकी यह छिपा लेती है, ध्वनि अथवा चेहरे की मनोहरता की भाँति इसके पीछे लगे रहने से यह क्रियाशील होती है। वल प्रयोग यह नहीं करती, यह मनुष्य को, इसके धारे में बिना उसकी आज्ञा के ही, प्रवृत्त कराती है, और वह समझता है कि युक्तिया के सामने वह झुक रहा है जबकि वास्तव में वह मनोहरता से प्रलुब्ध होता है जिसे वह नहीं देखता।^२

शुद्ध कला निस्सार (एम्प्टी) कला है।^३ लेखक का कार्य पाठकों को सन्देश देना है, जिसका अर्थ है "स्वेच्छापूर्वक अपनी आत्माओं की अनैच्छिक अभिव्यक्ति के लिए अपने लेखन को सीमित करना।" अभिव्यक्ति अनैच्छिक है, "क्योंकि मोंटे-य (Montaigne) से लेकर रैम्बो (Rimbaud) तक, मूल व्यक्तियों ने अपने आपका पूर्ण रूप से चित्रण प्रस्तुत किया है, जबकि ऐसा करने का उनका अभिप्राय न था—वह कुछ ऐसी ही बात हो गयी कि जैसे उन्होंने अपने आपको इस काम में डाल दिया हो।" इस प्रकार उन्होंने जो कुछ अतिरिक्त अनैच्छापूर्वक हमें दिया है, वह जीवित लेखकों का मुख्य एवं स्वीकृत ध्येय होना चाहिए। बलासिकल लेखकों के समक्ष में मुक्तियाँ देना उन्हें बाँध कर देना चाहिए तथा उन्हें ऐसे विषय चुनने चाहिए जिनमें किसी की दिलचस्पी नहीं अथवा जो ऐसे सामान्य सत्य हैं जिन पर पहले से ही पाठकों का विश्वास है। उनके विचारों में गभीरता की झलक हो लेकिन रिक्तता के प्रभाव (इफेक्ट ऑफ एम्पटीनेस) से वे मुक्त हों,^४ तथा वे दुस्ती वास्तविकता, वर्ग विरोध अथवा निषिद्ध प्रेम आदि के माध्यम से पाठकों को समझाये जा सकें।

१—यही, पृ० १४

२—यही, पृ० १५

३—यही, पृ० १६

४—यही, पृ० २० २१

कौन सी कृति सुन्दर कही जा सकती है ? इस प्रश्न का उत्तर देते हुए सात्र लिखता है, “कोई कृति तब तक सुन्दर नहीं होती जब तक कि वह किसी रूप में लेखक से पलायन (ऐस्केप) नहीं करती । तात्पर्य यह कि यदि बिना किसी योजना के कोई लेखक चित्रण करता है यदि उसके पास उसके नियंत्रण से पलायन करके उस पर नकार हो जाते हैं, और यदि उसकी लेखनी से निस्तृप्त शब्दों में अपना कोई स्वातन्त्र्य रहता है तो उसकी कृति उत्कृष्ट कही जा सकती है ।”^१ सात्र ने यहाँ श्वालो प्रादि नभ्यशास्त्रवादियों के मत से अपना विरोध व्यक्त किया है ।

अन्त में वह लिखता है, “क्योंकि लिखना हमारे लिए एक व्यवसाय है, क्योंकि लेखक अपने मरण से पूर्व जीवित है, क्योंकि हम सोचते हैं कि अपनी पुस्तकों में हमें जहाँ तक बने, सही होने का प्रयत्न करना चाहिए, तथा क्योंकि भारतेवाली शताब्दियाँ यदि यह साबित ना कर दें कि हम गलती पर थे, तो भी इसका यह मतलब नहीं कि वे हमें पहले से ही गलत साबित करें, तथा क्योंकि हम सोचते हैं कि लेखक को अपनी कतिमों में संपूर्ण रूप से कुछ न कुछ कहना चाहिए, तथा अपने दोष, दुर्भाग्य और दुर्बलताओं को प्रस्तुत कर हीनतापूर्ण निष्क्रिय भूमिका प्रदान करते हुए जीवन के प्रति दृढ़ इच्छाशक्ति पसाद करनी चाहिए—यह उचित होगा कि ‘लेखक क्यों लिखता है ?’ यह समस्या उठायी जाय ।”^२

अल्बर्ट कामू (१९१३-६०)

अल्बर्ट कामू (Albert Camus) अंतर्राष्ट्रीय ख्यातिप्राप्त एक फ्रांसीसी विभूतक और लेखक हो गया है । अपने उपन्यास, निबंध और नाटक उसने लिखे हैं । अल्जीरिया का वह निवासी था, और १९४० में पेरिस जाकर रहने लगा था । जर्मन नाज़ी सेना ने जब फ्रांस का घेरा बाला तो उसने प्रतिरोध आन्दोलन में भाग लिया । १९४२ में उसका प्रथम उपन्यास 'द स्ट्रेंजर' (अजनबी, अंग्रेजी अनुवाद-१९४६) प्रकाशित हुआ जिससे उसे ख्याति मिली । इसी समय 'द मिय ऑफ़ सिसीफस', (सिसीफस की कल्पित कथा—१९४२, अंग्रेजी अनुवाद-१९५५) नामक इसका निबंध प्रकाशित हुआ जिसमें जीवन की असंगतियों (ऐन्सरडिटी) पर प्रकाश डाला गया । कोरेय के राजा का यही दण्ड और अभिशाप था कि वह एक भारी पत्थर को बड़ी कठिनाई से ठेल कर पहाड़ की चोटी पर ले जाता और शिखर तक पहुँचने के पक्ष ही वह पत्थर लुढ़क कर नीचे आ जाता । यही धम अनवरत चलता रहता था ।

मुद्रोत्तरकाल में वह राजनीतिक आन्दोलन में लग गया और सात्र के साथ काम करने लगा । अस्तित्ववाद के आन्दोलन में भी उसने काम किया । आगे चलकर १९४७ में उसने 'द प्लेग' (प्लेग, अंग्रेजी अनुवाद-१९४८) नामक एक दूसरा बड़ा उपन्यास, तथा १९५२ में 'द रिबेल' (विद्रोही, अंग्रेजी अनुवाद-१९५३) नामक निबंध लिखा जिसमें अतिशयता के विरुद्ध विद्रोह का प्रतिपादन किया गया । इस निबंध में जो विचार व्यक्त किये गये, उनके कारण सात्र और कामू अलग अलग हो गये ।^१ कामू के शब्दों में, ' जिस दुनिया में मैं रहता हूँ उसे समझने का यह प्रयत्न है,' तथा "कोई सोच सकता है जिस युग ने ५० वर्षों में ७ करोड़ आदमियों को

१—पुस्तक ■ मुख पृष्ठ पर पिछार का निम्न वाक्य उद्धृत है—

भोह मेरी आत्मा, अमर जीवन की इच्छा न कर,
किन्तु समय की सीमाओं को ही खच कर डाल ।

डॉक्टर हरिदत्त राय 'बन्धन' ने कामू के इस निबंध के प्रत्युत्तर में 'दो घटानें' नाम की प्रतीकारत्मक कविता लिखी है जिसमें मानवता को निरपेक्षता से ऊपर उठाने की ओर सक्षय किया गया है । इस कविता का नाम वे 'सिसीफस घरवत हनुमान' रखना चाहते थे । आगे चलकर उन्होंने अपने काव्यसंग्रह का 'दो घटानें' नाम दिया । कवि की इस रचना पर साहित्य अकादमी पुरस्कार प्राप्त हुआ है ।

२—पॉल एडवर्ड्स, 'द ऐनसाइक्लोपीडिया ऑफ़ फिलॉसॉफी जिल्ड २

उखाड़ फेंका है, गुलाम बना लिया है अथवा उनकी हत्या कर दी गई है, उसकी तो केवल निंदा करना ही उचित है। लेकिन इसके दोष की समझना भी आवश्यक है।”

सर हबर्ट रीड ने इस पुस्तक का भूमिका में महत्त्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं। वह लिखता है, “चित्ता, निराशा और शून्यवाद के युग के बाद ऐसा प्रताप होता है कि एक बार फिर आशा के युग का आविर्भाव हो गया है—फिर से मनुष्य और उसने भविष्य में हमारा विश्वास हो गया है। कामू को प्रथम रचन ‘द मिय ऑफ सिटीफस’ का प्रारम्भ जीवन अथवा मरण के—आत्मघात की क्रिया के उपलक्षण के—चित्तन से हुआ था, जबकि प्रस्तुत रचना का प्रारम्भ सहनशीलता अथवा असहनशीलता के—विद्रोह की क्रिया के उपलक्षण के—चित्तन से हुआ। यदि हम जीने का निश्चय करते हैं तो इसलिए कि हमने इस बात का निश्चय कर लिया है कि हमारे व्यक्तिगत अस्तित्व का कोई निश्चित मूल्य है, यदि हमने विद्रोह करने का निश्चय कर लिया है तो इसलिए कि हमें इस बात का निश्चय है कि मानव समाज का कोई निश्चित मूल्य है।”

‘कामू विद्रोह को मानव जाति का एक ‘आवश्यक आयाम’ मानता है। इसकी ऐतिहासिक वास्तविकता को अस्वीकार करना निरपेक्ष है—इसमें अस्तित्व के सिद्धांत की हमें खोज करनी होगी। लेकिन हमारे समय में विद्रोह के स्वभाव में परिवर्तन हो गया है। वह कोई मासिकों के विरुद्ध दासों का अथवा धनिकों के विरुद्ध गरीबों का विद्रोह नहीं, वह एक आध्यात्मिक विद्रोह है, जो जीवन की परिस्थितियों—स्वयं इस सृष्टि के विरुद्ध मनुष्य का विद्रोह है।”

कामू के अनुसार, इस बेहूदी दुनिया का कोई धर्म नहीं, मनुष्य का ही केवल बहुत बड़ा धर्म है। मनुष्य एक ऐसी चेतना है जो समस्त सत्य को धर्म प्रदान करती है।

कामू शोपेनहावर, भीत्शे तथा जमनी के अस्तित्ववादियों से प्रभावित था। १९५७ में ‘नोबल पुरस्कार’ से उसे सम्मानित किया गया। १९६० में मोटर दुर्घटना में कामू की मृत्यु हो गयी।

शून्यवाद (निहिलिज्म)

अपने निम्न दो भेद दार्शनिक समस्याओं का विश्लेषण न कर, कामू नैतिकता पर ही अधिक विचार करता है। उसका कहना है कि अतीत की किसी भी चिन्तनात्मक प्रणाली में मानव जीवन को कोई निश्चित मायदत्तन नहीं प्राप्त होता। इस सम्बन्ध में द मिय ऑफ सिटीफस में विचार व्यक्त किये गये हैं। उसके अनुसार, आत्मघात समस्या एक मात्र गंभीर दार्शनिक समस्या है। वह प्रश्न करता है कि एक बार मानव जीवन को निरपेक्षापूर्ण रूप से हृदयगम कर लेने के बाद

“क्या जीवन का कोई अर्थ रह जाता है ? अपने निबन्ध की भूमिका में वह लिखता है, “जीवन का कुछ अर्थ है, इस बात पर आश्चर्यचकित होना, “यायसगत और आवश्यक है, अतएव आत्मघात की समस्या को सम्मुख रखना “यायसगत है । उत्तर है यदि कोई ईश्वर में विश्वास न भी करे आत्मघात यायसगत नहीं ।”

कहना न होगा कि इन निबन्धों की रचना उस समय की गयी थी जब कि फ्रांस और यूरोप में विश्वयुद्ध छिड़ा हुआ था । यही कहा गया है कि शून्यवाद की सीमाओं के अन्दर रहते हुए भी शून्यवाद की सीमा के बाहर जाने के लिए उपायों की खोज निकालना सम्भव है । अपनी रचना के सम्बन्ध में आशावान रहते हुए कामू ने लिखा है, ‘द मिथ ऑफ सिसीफस’ यद्यपि नैतिक समस्याओं को प्रस्तुत करती है, अतः मैं मुझे एक भव्य नियन्त्रण देती हूँ रेगिस्तान के विह्वल बीच में जीवित रहने और सृजन करने के लिये ।’

निरर्थकता अथवा ‘असंगति’ सत्कार की असफलता है जो मानवी मूल्यों—हमारे व्यक्तिगत आदर्शों तथा मर्यादाओं के निष्कर्षों—को आधार प्रदान करनेवाली मानवी भावना को सन्तुष्ट करने में असमर्थ है । कामू की भावना है कि आत्मघात को अन्तर्गत के अनुभव का पर्याप्त उत्तर नहीं कहा जा सकता, क्योंकि मानव तथा ‘हंसार’—जो कि तनाव पैदा करते हैं—के दो छोरों का दमन करके ही आत्मघात की अन्तर्गत से सम्मुख जुड़ता है । इसका मतलब हुआ कि आत्मघात अयोग्यता की स्वीकृति है और इस स्वीकृति का मानव अभिमान के साथ मेल नहीं खाता ।^१

आत्मघात को कामू ने एक सामाजिक तथ्य स्वीकार किया है । ‘इस तरह का काम हृदय की निस्तम्भता में ही तैयार होता है, क्योंकि यह कला का महान् काम है । मनुष्य स्वयं इससे अनभिज्ञ रहता है ।” “इसका बीटागु मनुष्य के हृदय में निवास करता है । वही इसकी खोज की जानी चाहिए । हमें इस घातक खेल को समझना चाहिए जो अस्तित्व के मुख की उज्ज्वलता से हटाकर हमें प्रकाश से परापन की ओर ले जाता है ।”^२

असंगति की कतिपय प्रतिक्रियाओं को कामू नैतिक दृष्टि से स्वीकार नहीं करता । अपने ‘लेट्स टू ए जमन फैंड (एक जमन भित्र की पत्र—१९४३-४४) में उन्होंने नाज़ीवादी दुनिया की शून्यवाद दृष्टि की एक प्रतिनिधता के रूप में ही व्याख्या की थी जिसे उन्होंने माय किया था । लेकिन बाद में उसने इस इसलिए निराकारा क्योंकि इसमें आनुमान का निवेश किया गया है ।

‘आध्यात्मिक विद्रोह’

कामू ने जब ‘द प्लेग’ तथा ‘द रिबेल’ की रचना की तो उसने शून्यवाद-जिसे निषेधात्मक कहा गया है—के स्थान पर मानववादी विचारों को प्रतिष्ठित किया। उसने देखा कि मनुष्य मनुष्य के प्रति भयाय और अत्याचार करने पर तुला हुआ है और मानव समाज बीमरस्त गुराह्यों से परिपूर्ण है जिससे मानव भ्रष्टोगति को प्राप्त हो गया है तो उसने अनेक अस्तित्ववादियों की भाँति दो प्रकार के विद्रोहों का घोषणा की—एक मानव अवस्था के विरुद्ध, दूसरा मानव भयाय के विरुद्ध। इनके स्पष्टीकरण के लिए ‘द रिबेल’ की रचना की गयी जिसमें हत्या प्रयत्न मानव को हत्या करने के लिए राजनीतिक ममधन की समस्या को उठाया गया। इस विद्रोह को ‘आध्यात्मिक विद्रोह’ कहा गया है। ‘विद्रोही’ गुनाम का कहना है कि उसमें कुछ ऐसी बात है जिससे वह अपने मालिक के व्यवहार के तरीके का सरन नहीं कर सकता, आध्यात्मिक विद्रोही की घोषणा है कि इस विश्व से वह निराश हो गया है। दोनों के लिए ही कवल कुछ और सरल निषेध की समस्या नहीं है। वास्तव में दोनों ही हालतों में विद्रोही जिन परिस्थितियों में रहता है, उह स्वीकार करने से इकार करता है—उनका मूल्यावन किया गया है।” कामू ने ‘विद्रोह’ को एक ऐसी सतन प्रक्रिया माना है जो अतविरोधी की शत्रु है और ‘व्यवस्था’ अपने गम में अतविरोधी को पोषित करती है। अत उसका कथन है कि सेलक रो क्रांतिकारी नहीं, विद्रोही बनना चाहिये। वास्तविक विद्रोह में जावन और समाज की असंगतियों के विरुद्ध सधप प्रक्रिया के रूप में स्वीकृत होता है, और प्रयोजन होता है ‘पूणता’। कामू के शब्दों में, समय (Jeter) की अनुभूति ही वास्तविक आत्मबोध या आधुनिक बोध है।^१

‘द प्लेग’ उपन्यास में भी शून्यवाद के पुन मूल्यावन की प्रवृत्ति दिखायी देती है। मोरान^२ में (१९४० में) प्लेग फैल जाता है—यह केवल नाजियों द्वारा

१—कामू, द रिबेल पृ० २६। विद्रोह और क्रांति में अंतर बताते हुए कहा है कि क्रांति में नयी सरकार की स्थापना की भावना रहती है जब कि विद्रोह अनियोजित होता है और इसमें स्वतः निस्सृत विरोध रहता है। रेलिए, रिबेलियन और रिबेल्युशन नामक अध्याय, पृ० २१२-१८

२—अल्जीरिया के समुद्र तट पर एक फ्रांसीसी बंदरगाह। यह एक बड़ा विचित्र शहर है—न वृक्षावलि दिखाई देती हैं न कोई उद्यान, पत्तों की ममरध्वनि यहाँ सुनाई नहीं पड़ती, और न कपोतों का झुंजन ही। श्रुतियों का ज्ञान आकाश देखकर ही हो पाता है। वायु के स्पश से प्रयत्न केरीवासों की, बाजार से लाये हुए फूलों की बेघते देखकर वसत श्रुत का ज्ञान होता है। नगरवासियों के

फ्रांस के घेराव का हा प्रतीक नहीं, बल्कि इसका मानव जाति के प्रति विवेक हुए विविध समानुपिक समार्यों और अत्याचारों को भार इतित किया गया है। डाक्टर रिचे (Riche) प्लेग के विरुद्ध संघर्ष करता हुआ निराई देता है जो युद्ध में मारता पूवक सक्रिय भाग लेने वाले स्वयं सेना के ही प्रतीक है। सेना के मानवतावादी दृष्टिकोण का यह परिचायक है।

विद्रोह और कला

रामू के अनुसार, कलात्मक सृजन में सत्कार के ऐव्य और उगरे निषेध का मांग रहती है। निषेध इसलिए कि कुछ चीजों की इसमें समा है तथा उस नाम से जिसमें यह समा होता है। विद्रोह यहाँ अपने शुद्ध रूप और मौखिक जटिलताओं में देखा जा सकता है। क्रांतिकारी सुधारों के साथ समा का विरोध है। उदाहरण के लिए, प्लेटो के मत में सत्कार की अपेक्षा सौंदर्य अधिक महत्वपूर्ण है, किंतु प्राधुनिक युग का क्रांतिकारी आंदोलन कलात्मक प्रक्रिया से समुक्त है जो प्रक्रिया सभी पूरा नहीं हुई है। सुधार नतिवृत्ता को स्वीकार करता है और सौंदर्य को बहिष्कृत कर देता है। इसी ने कला की निंदा की है क्योंकि समा समाज द्वारा किया हुआ प्रकृति का भ्रष्ट रूप है। फ्रांस की क्रांति ने किसी समाकार को पैदा न कर पत्रकारों को ही जन्म दिया है। सेंट साइमन ने उसीको कला स्वीकार किया जो सामाजिक दृष्टि से उपयोगी है। इसी श्रमवादी पिसारेव ने समा को सौंदर्यात्मक स्वीकार न कर उसका 'प्रावहारिक (प्रैगमैटिक) रूप ही अंगीकार किया। उसने कहा, "मैं इसी राफेल (Raphael) की अपेक्षा इसी मोची बनना अधिक पसंद करूँगा।" उसकी नजर में बूढ़े जूतों की जोड़ी शेक्सपियर की अपेक्षा अधिक उपयोगी है। तास्सटाय ने तो कला का सम्पूर्णतया बहिष्कार ही कर दिया था। मार्क्स ने भी कला को शाश्वत न मानकर, यही स्वीकार किया कि कला अपने युग द्वारा निश्चित की जाती है तथा शासक वर्ग के अधिकृत मूल्यों की ही यह अभिव्यक्ति है। उसके अनुसार, कला का एक ही क्रांतिकारण है और वह यह कि वह क्रांति की सेवा में सलग्न हो जाती है।

प्रत्येक विद्रोह में एकता के लिए आध्यात्मिक मांग, इस पर विजय पाने की आवश्यकता तथा इसके स्थान पर किसी विश्व की निर्मिति देखी जाती है। समस्त

एकमात्र लक्ष्य है पनाजन करना। उनका मुख्य पेशा व्यापार है। नगर अत्याधुनिक है। लोगों को सोचने विचारने का अधिक समय नहीं है, इसलिए स्त्री पुरुष परस्पर प्रेम करने के अभ्यस्त हो गये हैं। यहाँ मृत्यु बहुत कष्टदायक होती है जब कि इंसान बेचनी का अनुभव करता है। द. प्लेग, पम्पिन पुस्तक, पृ० ५८

१—पॉल ऐडवर्डस ऐनसाइक्लोपीडिया ऑफ फिलॉसोफी ब्रिन्द २

विद्रोही दिवारों की अभिव्यक्ति या तो वक्तृत्व में या चारों ओर से बंद ससार में—जैसे मठों, दुर्गों, प्रेमियों के एकांत मिसन-स्पानों, कागज़ूहों, बिजली के तारों से घिरे हुए प्रदेशों, कॉन्सट्रेंशन शिविरो आदि में—होती है, जिसके लिए सामाजिक और एकता की आवश्यकता है। इन बन्द दुनियाओं में मनुष्य राज्य कर सकता है और आखिर में उसे ज्ञान प्राप्त होता है।

सभी कलाओं की भी यही प्रवृत्ति है। कलाकार अपनी योजना के अनुसार ससार का पुनर्निर्माण करता है। कलाकार के विद्रोह में—जो सर्वाधिकारवादी क्रांति के लिए स्वतः सदेहास्पद है—उसी तरह की स्वीकृति है जसी कि दमितों के स्वतः निस्सृत विद्रोह में। कामू के अनुसार, कोई भी कला सम्पूर्ण निषेध पर जीवित नहीं रहती। “जैसे समस्त विचार और मुख्यतया असाध्यकता के विचारों (नान सिग निफिकेशन) का कोई अर्थ होता है, उसी प्रकार ऐसी कोई भी कला नहीं जिसमें साध्यकता न हो।” ‘मनुष्य ससार के सम्पूर्ण अर्थ की निंदा कर सकता है, लेकिन उसे सम्पूर्ण अर्थ की भी भाँव करनी होगी, जिसका वह प्रकला निर्माण करेगा। लेकिन ससार की भीषणता का समर्थन वह नहीं कर सकता। सौंदर्य का सृजन करने के हेतु उसे एक साथ ही वास्तविकता की अस्वीकृति और किसी अर्थ में इसका उन्मूलन करना होगा। कला वास्तविकता का विरोध करती है लेकिन इससे छिपती नहीं।” ‘इस प्रकार कला हमें विद्रोह के उद्भव तक ले जाती है, उस हद तक कि यह प्रत्यक्ष मूल्य (इन्फ़ुजिव वैल्यू) को एक रूप प्रदान करती है जिसके लिए अभिव्यक्ति सतत वादा करता रहता है, लेकिन जिसे कलाकार प्रस्तुत करता है और उसे इतिहास की पकड़ से झूटना चाहता है।” “कला का अर्थ सत्य है वस्तुओं के अनवरत परिवर्तन की धार में डूबकी लगाना जिससे कि इसे एक ऐसी शैली प्रदान की जा सके जिसकी इसमें कमी है।” कामू के अनुसार, यह शैली उपवास की ही हो सकती है।

कलाकार का कार्य

बिना युद्धों और कोट-कचहरियों के कामू अपने पात्रों को सजीव रूप में प्रस्तुत करना चाहता है। “अतीत काल के कलाकार अर्थ और अत्याचार को देखकर मौन रह जाते थे, किन्तु आजकल वे न मौन धारण करते हैं, न उदासीनता।”

कामू स्वच्छन्दतावाद से विश्वास नहीं करता, साहित्य में वह नियम और व्यवस्था की अंगीकार करता है। उसे “आश्चर्य होगा यदि ये नियम इस भ्रमवस्थित समाज द्वारा अपनाये गये सिद्धांतवादियों द्वारा घोषित किये जायेंगे जो अपने आपको समस्त नियमों से मुक्त समझते हैं।”

“बलाकारों को बलाकारों की हैसियत से दुनिया के कार्यों में हस्तक्षेप करने की जरूरत नहीं, लेकिन एक इंसान की हैसियत से है। सात में नाम डारनेवाला जो घोषित है प्रथम जिसे गोली मार दी गयी है, कैम्पों में रहते वाले गुलाम, उपनिवेशों में रहनेवाला जनसमूह तथा निन्द्य व्यवहार से सिन सैन्य दल-इन सबको उनकी आवश्यकता है जो उनके साथ सम्पर्क स्थापित कर उनकी भूक घाणी को दूसरों तक पहुँचा सकें।” “मैंने जनता के संघर्ष में भाग नहीं लिया क्योंकि मैं चाहता हूँ कि यह दुनिया यूनानी मूर्तियों और प्रथमशियों से भर जाय।”

“हमें खतरा अवश्य स्वीकार करना होगा। भुर्सीबद्ध बलाकारों का समय बीत गया। लेकिन हमें बड़बोहट का निषेध करना चाहिए।” “उसका प्रमुख कार्य है, दमन का सामना करते हुए कारागृहों के द्वार खोल देना तथा सब लोगों के दुःख-सुख की वाणी प्रदान करना। यही पर बला, अपने दुश्मनों के खिलाफ इस बात का समयन करती है कि यह किसी की भी दुश्मन नहीं है। बला अपने आपमें नवजागरण पैदा नहीं कर सकती जिसमें कि ‘याव और स्वातन्त्र्य’ मिल सक। लेकिन इसके बिना नवजागरण का कोई रूप कायम न रहेगा, तात्पर्य यह कि वह कुछ भी न रह जायगा। बिना संस्कृति और आधुनिक स्वातन्त्र्य के — भले ही समाज स्वाधीन हो, लेकिन वह एक जगत है। इसलिए प्रामाणिक सान अविष्य का वरदान है”।^१

फ्रान्ज काफ़्का (१८८३-१९२४)

फ्रान्ज काफ़्का (Franz Kafka) एक सुप्रसिद्ध जर्मन उपन्यासकार और निबंध लेखक हो गया है । उसका जन्म प्राग में एक यहूदी परिवार में हुआ था । १९०७ से उसका लेखन कार्य प्रारंभ हुआ । अपनी रचनाओं को वह प्रकाशित नहीं करना चाहता था, अपनी रचनाओं के प्रति शूयवादी भावना के कारण वह उन्हें प्रकाशन के योग्य नहीं समझता था^१ । इसलिए उसकी अधिकांश रचनाएँ उसकी मृत्यु के बाद ही प्रकाश में आईं । इनमें 'द ट्रायल' ('न्यायालय की सुनवाई'-१९२५, अंग्रेजी अनुवाद-१९४५), 'द कासल' (महल-१९२६, अंग्रेजी अनुवाद-१९५३), 'अमेरिका' (अमरीका-१९२७, अंग्रेजी अनुवाद-१९४६), काफ़्का'ज डायरीज' (काफ़्का की डायरिया, २ भाग-१९१०-२३, अंग्रेजी अनुवाद-१९४८-४९), 'डिस्ट्रिक्-शंस ऑफ ए स्ट्रगल ऐण्ड द ग्रेट वॉल ऑफ चाइना' (संघर्ष का बलून और चीन की बड़ी दीवार-१९६०) आदि उल्लेखनीय हैं ।

कानूनी न्याय के प्रति अनारम्भा

उसका रचनाओं से पता लगता है कि उसके दिमाग पर कानूनी तनाव बहुत अधिक मात्रा में था । अपने 'लेटर टू हिज फादर' (पिता के नाम पत्र-१९१९) में उसने अपने बचपन की एक घटना का उल्लेख किया है जिससे उसे प्रबालकों के कानूनी माय के प्रति कोई भावना नहीं रह गयी थी । एक छोटे से 'अपराध' के लिए उसे जो प्रमानुषिक दण्ड का भागी होना पड़ा, वह उसके हृदयपटल पर सदा अंकित रहा । 'द ट्रायल' उपन्यास-जिसका लेखन १९१४ में प्रारंभ हुआ-का नायक जोसेफ बैक का एक साधारण बच्चा था । एक दिन अचानक उसे गिरफ्तार कर लिया गया और उसका अपराध तक उसे न बताया गया । अपने ऊपर लगाये गये रहस्यारमक आरोपों से अपना बचाव करने के लिए उसने बहुत दौड़ घूँप की । मुकदमा वकीलों के पास पहुँचा, लेकिन उसका पैरवी करना उन्हें मुश्किल लगा । इस बीच में जाजिफ साता पीता, मौज करता और भ्रष्टाचार पड़ता रहा । मुकदमा प्रदालत में पेश हुआ । कमरे में अंधेरा था । अपराधी को कुछ समय में नहीं माया, वह केवल इतना ही समझ सका कि उसे दोषी करार दे दिया गया है । लेकिन क्या ? वह भावचंचल रह जाता है । कुछ समय बाद दो सफेदपोश सज्जन उसके घर आये, और उसे साथ चलने को कहा । वे उसे एक गंदे स्थान पर ले गये । वहाँ एक पत्थर पर उसका सिर रखकर उसका घट भस्म कर दिया गया । मरने के पहले

१-देखिये 'द ट्रायल, एपिलोग, पृ० २५३-५६, पेन्थेन बुक्स १९६३

उसके मुह से निकलता है 'एक श्रुति की भाँति।' जोसेफ के मस्तिष्क में एक ही विचार चक्कर खाटता रहता था। कानून शक्तिशाली है और वह है कमजोर, अतएव दुनिया के सब के अनुसार उसे कानून के बाहर होना चाहिए, अर्थात् वह अपराधी है। यही विचार उसे उत्तेजित करता रहा। निष्कप के रूप में "गोण अपराध + कमजोरी की परिस्थिति + स्वयं बचाव = अपराध का मुख्य बोध", काफ़ा के शब्दों में, "(निजपरक) अपराध का बोध = (यस्तुपरक) अपराध ।"^१

'असंगति में संगति'

काफ़ा का दूसरा उपन्यास है 'द कासल' (अपूण), इसमें भा. इ. द्वाारमय मुक्तियों (डाइसेक्टिकल डिवाइसेज) का उपयोग किया गया है। 'के' नामक किसी भूमिमापक को—जिसे किले के भूमापन के लिए नियुक्त किया गया है—एक गाँव में बुलाया जाता है, जहाँ कि किले में रहनेवाले किसी पदाधिकारी का राज्य है। गाँव में पहुँच कर बड़े धैर्य से भूमापक अपना काम करता है। किले के लोगों से वह टेलीफोन पर बातचीत करता है, लेकिन उसे एक अजीब-सा कोसाहल सुनायी देता है—अस्पष्ट हँसी सुनायी देती है और लगता है दूर से कोई किसी को बुला रहा है। कानून के शब्दों में "उसकी भाषा पूरा करने के लिए इतना काफी है—ग्रीष्मकालीन आकाश में दृष्टिगोचर होनेवाले कतिपय सवेतों अथवा सभ्य की प्रत्याशाओं की भाँति, जो हमारे जीवन के कारणों को बनाते हैं। विवाद का रहस्य यहाँ दृष्टिगोचर होता है जो काफ़ा की विशेषता है।"

गाँव में जितने भी लोगों से वह मिलता है, उनसे वह अपने पद और काय के बारे में निर्देश और सुझाव माँगता है, लेकिन क्योंकि उसे उसके पद और काय के सम्बन्ध में स्पष्टतया कुछ नहीं कहा गया है वह अपने आपको पराया समझ कर अपनी कमजोरी महसूस करता है। गाँववालों का वह भविष्यवाणी करने लगता है। उसमें इतनी सामर्थ्य नहीं रह गयी कि किले के मोहमाया से वह मुक्त हो सके (जैसे कि 'द ट्रायल' का जोसेफ के अदालत की मोहमाया में मुक्त नहीं हो सकता) जिससे वह भागावत है। उसकी धारणा है कि किले में पहुँचकर ही उसकी कमजोरी दूर हो सकेगी। ऐसी हालत में उसकी अनिश्चितता की प्रणामों को जारी रहने देने के लिए, किले से यदा-कदा उसकी मुक्ति के सुझाव प्राप्त होते रहते हैं।^२

इस उपन्यास के सम्बन्ध में कानून ने लिखा है, "सबप्रथम इस अपनी चाहता की खोज में किसी आत्मा का, सत्कार के पदार्थों के ज्ञानदार रहस्य के जिज्ञासु किसी

१—पॉल ऐडवड्स द ऐनसाइक्लोपीडिया ऑफ़ फिलॉसॉफी, जिल्द ४, अल्टिमट कानून, द निय ऑफ़ सिसीफस ५० १०० १०१

—द ऐनसाइक्लोपीडिया ऑफ़ फिलॉसॉफी जिल्द ४, अल्टिमट कानून, वही, ५० १०४ ५।

पुरुष का, तथा ऐसी स्त्रियों का—जिनमें कि ईश्वर के सकेत भन्तर्निहित हैं—वैयक्तिक साहसिक काय 'समझना चाहिए।' तथा "यदि कापका असंगत (ऐम्सड) को अभिव्यक्त करना चाहता है तो वह संगत का उपयोग करता है।" इस कथन को स्पष्ट करने के लिए स्नानगृह की नाद में मछली पकड़नेवाले किसी विलीन पुरुष का उदाहरण दिया गया है। उसे मछली पकड़ते देख, उसका भास रोग की चिकित्सा करने के इरादे से किसी डाक्टर ने प्रश्न किया—"ये तुम्हें काट तो नहीं रही है?" उत्तर मिला—"हर्गिज नहीं, मूख कहीं के, इतना भी नहीं समझते कि यह स्नान करने की नाद है? यहाँ असंगत बात को तक की सहायता से संगत का साथ जोड़ा गया है। कामू के शब्दों में, कापका का ससार एक अकथनीय ससार है जिसमें मनुष्य स्नानगृह की नाद में मछली पकड़ने की यत्नापूर्ण विलासिता स्वीकार कर लेता है—यह जानकर भी कि इसका कोई फल न होगा।"^१

"फिर भी दुनिया कुछ बद नहीं है जैसी कि वह दिखायी देती है। प्रगति से वधित इस विश्व में कापका ने एक विचित्र रूप में भाषा का प्रवेश कराया है। इस सम्बन्ध में 'द ट्रायल' तथा 'द कासल' इस दिशा की ओर सकेत नहीं करते। 'द ट्रायल' में कोई समस्या उठायी है, जो किसी हद तक 'द कासल' में सुलझाई गयी है। प्रथम उपपास में, बिना निष्कर्ष पर पहुँचे हुए, अथ वज्ञानिक (क्वांति-साइ-टिफिक) पद्धति स्वीकार की गयी है, जबकि दूसरे में, किसी हद तक इस बात की व्याख्या की गयी है। 'द ट्रायल' में रोग का निदान है, 'द कासल' में रोग की चिकित्सा की कल्पना। लेकिन जिस चिकित्सा का यहाँ उल्लेख है, वह कार्याकारी नहीं होती। इससे प्रकृत जीवन में केवल रोग फिर से लौट आता है। यह उसे स्वीकार करने में सहायक होता है।^२ आज के मानव की परिस्थिति की अभिव्यक्ति इन रचनाओं में देखने में आती है। इमोनेस्को के शब्दों में, कापका की रचना का मुख्य विषय है भूलभुलैया में खोया हुआ मनुष्य, जिसके पास मार्गदर्शक कोई सूत्र नहीं है। लेकिन उससे पास जो कोई सूत्र नहीं, वह इसलिये कि वह उसे नहीं चाहता। इसीलिये उसमें दोष, चिन्ता, इतिहास की असंगति की भावना उत्पन्न होती है।"^३

१—अम्सट कामू वही, पृ० १०१

२—यही पृ० १०४। इमोनेस्को (Ionesco) के अनुसार 'असंगत (ऐम्सड) का कोई उद्देश्य नहीं रहता वह मनुष्य की धार्मिक, आध्यात्मिक और भली बिक जड़ों से विच्छिन्न रहता है मनुष्य खो गया है, उसके समस्त त्रियाकलाप शान्तानुय, असंगत और अथहीन हैं।" मार्टिन एस्सलिन ३ पियेटर आफ द एम्सड पृ० १७ पर से।

३—यही

४—मार्टिन एस्सलिन, वही पृ० २५६

काफ़का के विचार इनने प्रथम मोलिन, भविष्यसूचक और आतिशय हैं कि फ्रायड, मार्क्स तथा त्रिनिटियन मित्रा नों व आचार से उनकी भिन्न भिन्न व्याख्याएं की गयी हैं। उसने नायको ने 'माय, मायता और दुनिया का स्वाद' के लिए जो शून्य खोजें की हैं, उन्हें साधक कहा गया है, क्योंकि वे हमारे मन में दया और 'माय' की भावना का संचार करते हैं। जबकि यथायथ जिस रूप में य गीत प्रस्तुत की जाती हैं उनसे निदयता और अमाय की ही ध्वनि व्यक्त होती है, मानो जीवन के लिए ये आवश्यक हों। अवश्य ही इससे खोज का मायमत्ता कमजोर होती है।^१

निजी मुक्ति के निरर्थक प्रयत्न

काफ़का ने एकदम वास्तविक और स्वप्नतुल्य संचार का चित्रण प्रस्तुत किया है जिसमें अपराधों, एकांतवृत्ता और चिन्ताओं से आन्तान मनुष्य अपनी निजी मुक्ति के लिए निरर्थक प्रयत्न की खोज में लगा रहता है। अस्तित्ववादियों ने अस गति और भय के सम्बन्ध में जो विचार रखे हैं, उनकी यहाँ गवेषणा की गयी है। लोकाचार और लोककद्वियों में खो जाने पर मनुष्य अपने आपको असहाय महसूस करने लगता है और ऐसी अवस्था में वह चिन्ताओं और कुण्ठाओं से ग्रस्त हो जाता है—इसी तथ्य को लेखक ने अपने ढंग से प्रस्तुत किया है।

काफ़का के विचारों को कौन्सट्रेशन कैम्पों के तक का भविष्यसूचक समेत कहा गया है।^१ विध्वंसक को पूरा रूप से दोषी नहीं ठहराया जा सकता, अपने शिकार को वह अपनी सम्पूर्ण शक्ति से पकड़ लेता है, क्योंकि शिकार अपने विध्वंस के लिए स्वयं उससे सहयोग करता है।^२ यही उसकी भविष्यवाणियों का विकराल संकेत है।

१—ब ऐनसाइक्लोपीडिया ऑफ़ फिलॉसॉफी, खंड ४

२—ब ऐनसाइक्लोपीडिया ऑफ़ फिलॉसॉफी, खंड ४। बहुतों के अनुसार, काफ़का की रचनाओं में निराशा और कुण्ठा का ध्वनि सुनायी पड़ती है लेकिन कामू ने इससे असहमति व्यक्त की है। उन्हें उसने आशापूर्ण बताया है। डॉ॰ ग्रेथुसेन (J. Groethusen) ने 'द टायम' की भूमिका में 'उपमास की एक दुखद मायतरंग' (वेनफुल फेंसोज) कहते हुए लेखक को दिवास्वप्न प्रष्टा कहा है। उसके अनुसार "इस कृति की महानता इस बात में है कि यह सब कुछ बेती है लेकिन समझन किसी बात का नहीं करती।" देखिए, अल्बर्ट कामू, वही, पृ० १०७-११०

निष्कर्ष

साई० ए० रिचर्ड्स और टी० एस० इलियट के सिद्धान्त बासवी शताब्दी की नयी आलोचना के आधार स्तम्भ बने। इस समय आध्यात्मिक ह्रास से समीक्षा की रखा के लिए आलोचना के मानदण्ड स्थिर किये जाने की ओर लक्ष्य दिया जा रहा था। जो० ई० मूर ने जीवन में धर्म की आवश्यकता का प्रतिपादन करते हुए नैतिक श्रेष्ठता को मुख्य बताया। बसाइव बेल ने धर्म और कला को अभिन्न स्वीकार किया। रोजर फ्राय और बर्जोनिपा कुन्फ ने बसाइव बेल के दृष्टिकोण को अपनाया। सीरिस ने रिचर्ड्स के समीक्षा सम्बन्धी व्यावहारिक सिद्धांतों का अनुकरण करत हुए कला में मौलिक विषयक रचि को मुख्य माना। ई० सम 'नयी आलोचना' का प्रणेतृ था। प्रतीकवाद का मुख्य बताते हुए कविता की नामविहानता पर उसने जोर दिया। आधिभौतिक कविता को उसने मरुत्तपूण मानकर उसे आलोचना का विषय स्वीकार किया। एलेन टट ने इलियट में प्रभावित होकर परम्परा को धर्म की श्रेणी में रखा और परम्परा सम्बन्धी दृष्टिकोण को आलोचना का विषय बनाया। प्रतीकवादी आधिभौतिक परम्परा को स्वीकार करनेवाले कवियों को उच्च स्थान मिला। वारेन ने शुद्ध और अशुद्ध कविता की विवेचना करते हुए कविता में एक विशिष्ट प्रकार के विरोधाभास का प्रतिपादन किया। जावन की जटिलताओं और पारस्परिक विरोधों के बावजूद कविता जाविन रहती है इसलिए कविता में व्यंग्य को आवश्यक बताया गया। बिंस्टम ने भ्रम का म नीतिवादा सिद्धांत को अंगीकार करते हुए कविता का नैतिक अनुशासन माना, पलायन का साधन नहीं। कविता में नैतिक महत्त्व स्थापित करने के लिए यहाँ छंद की आवश्यकता का प्रतिपादन किया गया। मानवीय अनुभूति को शब्दों द्वारा अभिव्यक्त करने के लिए प्रतीक को आवश्यक माना गया। विलियम एम्पसन ने अस्पष्टता को वाञ्छित साधन स्वीकार किया—ऐसी अस्पष्टता जो विचारों की सीखता अथवा कमजोरी के कारण पैदा न हुई हो, अनावश्यक रूप से जिसमें विषयवस्तु दुर्बोध न बन गयी हो, अथवा पाठक के मन पर जो असंगति का प्रभाव न पैदा करती हो। आधुनिक आलोचना में शार्पिक निष्लेपण को उसने मुख्य बनाया। मोरिस चाल्म ने साक्ष्यविज्ञान का सम्बन्ध कला के साथ स्थापित किया। उनकी मायता है कि प्रत्येक उक्ति में कोई-न कोई चिह्न अवश्य रहता है और प्रत्येक चिह्न में उसके आयाम रहने हैं। विज्ञान में शून्याय विज्ञान आयाम कला में पञ्च व्यवधित आयाम तथा शिल्पकला में व्यावहारिक आयाम पाये जाते हैं। कनथ बर्क ने साहित्य को एक सांकेतिक प्रक्रिया माना। कला को उसी अनुभव न मानकर अनुभव के साथ संयुक्त की जाने

वाली वस्तु स्वीकार किया। उसने कविता और समीक्षा सम्बन्धी विचार जीवन सम्बन्धी विचारों के साथ जुड़े हुए हैं। रसम, टेक, मृत्त और धारन आदि भासोचक उससे प्रभावित हुए। ब्लेकमूर ने शब्दों का महत्व प्रतिपादन करते हुए सांकेतिक भाषा की मुख्यता पर जोर दिया। उसने अनुसार, भाषा का सर्वोत्कृष्ट उपयोग संकेत द्वारा ही संभव है अतएव सांकेतिक वस्तुना के माध्यम से ही यहाँ मला का मूल्यवान किया गया है। इंसियट, रिचर्ड्स और इरविंग, वैबिट, एम्पसन, विएट्स और रं सम आदि के सिद्धांतों से यह प्रभावित हुआ था। डॉल्फू० एच० फ्राइन ने कला की अभिव्यक्ति के लिए प्रतीकवादी पद्धति स्वीकार की। मार्ग और फ्रायड के सिद्धान्तों से भी यह प्रभावित था। सात्र आदि अस्तित्ववादी समीक्षाको ने मनुष्य को सृष्टि का सेंट्रविंदु मानकर उस महत्व प्रदान किया। वस्तुप्रधान मसारा को असंगत बताते हुए मानव के ज्ञिया व्यापार को यहाँ मुख्य माना गया। अस्तित्ववाद में जो जीवन के अर्थ को और प्राणिलोक में मानव के स्वान को लेकर सब सामान्य समस्या पेश की गई, परंतु उसका जो समाधान किया गया, उसे पतनो मुक्तो और कोरे आदर्शवादी दृष्टिकोण पर आधारित ही कहा जायगा।

इस प्रकार बीसवीं शताब्दी की रूपवादी समीक्षा अधिकधिक जटिल और दुर्बोध होती गई। रने बले के शब्दों में, 'वह हाथीदात का बुज में जा बंठी जिससे साहित्य का प्रयोजन दरिद्र बन गया और सामाजिक भूमिका से वह वंचित कर दिया गया।'

उपसंहार

पारश्वात्य समीक्षा का प्रारम्भ यूनान से होता है। आज से भढ़ाई हजार वर्ष पूर्व यूनानियों में वैदिक ग्रन्थों की भाँति उत्कृष्ट ज्ञानसा विद्यमान थी। उन दिनों का समीक्षाशास्त्र धर्म, दर्शन और वस्तुत्व ज्ञान से मिला जुला था। सर्वप्रथम यूनानी-चिन्तक प्लेटो ने अपनी अन्तःप्रवेशिनी सूक्ष्म बुद्धि से कला का लक्षण बताते हुए उसे प्रकृति अथवा वस्तु जगत् की अनुकृति कहा। उसका अर्थ था कि चित्रकला मूर्तिकला तथा नाटक आदि वस्तु जगत् के अनुकरण नहीं तो और क्या हैं। वस्तु-सत्य को महत्त्व देने के कारण उसने प्रत्यक्ष वस्तु के पीछे उसके विचारक अथवा 'आर्थाद्वया' को स्वीकार किया। प्लेटो ने कला की तीन श्रेणियाँ मानी हैं (क) सामान्य विवरण, जिसमें गीतिकाव्य का अन्तर्भाव किया गया है, (ख) अनुकरण (मीमेसिस = इमीटेशन अथवा इम्प्रेसीनेशन), (ग) उक्त दोनों का मिश्रण। प्लेटो के व्याख्याताओं ने दूसरी श्रेणी में नाटक और तीसरी श्रेणी में प्रबंधकाव्य (एपिक) का अन्तर्भाव किया है। प्लेटो की यह भावना इतनी सुद्ध थी कि अरिस्टोटल इसे जरा भी हथर उधर न कर सका। कला को उसने भी अनुकृति ही माना, लेकिन कभी उसने उक्त तीनों रूपों को अनुकरणात्मक कहा और कभी केवल नाटक को ही।

दूसरी महत्त्वपूर्ण बात प्लेटो के संबंध में विचारणीय है कि कविता का विरोध, वह नहीं था। 'रिपब्लिक' (१० वी पुस्तक) में ग्लाउकोन के साथ वार्तालाप करते समय उसने द्रवी देवताओं की प्रायना अथवा सज्जन पुरुषों की प्रशंसा में रची हुई कविताओं का अपने 'आदर्श राज्य' में स्वागत किया है। इसी प्रकार अनुकरणात्मक कविताओं के अतिरिक्त होमर की श्रेष्ठ कविताओं को शैक्षणिक दृष्टि से उसने मूल्यवान् कहा है।

प्लेटो की भाँति अरिस्टोटल ने भी विश्व को एक विचारवादी जगत् स्वीकार किया, तथा रूपतत्त्व (फॉर्म) और पदार्थ (मैटर) को अभि न मानते हुए उनके एका को समस्त विकास और परिवर्तन का कारण बताया। अरस्तू ने काव्य सत्य को मानव सत्य प्रतिपादित कर उसे दर्शन के समकक्ष सा रखता। पारश्वात्य समीक्षा में वह विचार परम्परा बहुत समय तक कायम रही।

अरस्तू के बाद दीर्घकाल तक किसी महान् प्रतिभा ने जन्म नहीं लिया। रोमन काल में प्रायः यूनानी विद्वानों का ही अनुकरण किया गया। इस समय काव्यशास्त्र

१—डाक्टर कृष्णसात शर्मा के अनुसार, इस 'कविनिबद्धवस्तुप्रोक्षोक्तिसिद्ध' अर्थान् व वि द्वारा रचित वस्तु की प्रौढ उक्ति, कहा जा सकता है।

— गुरुन सिद्धांत प्रतिष्ठित करने के अन्तर्गत मनुष्यवृत्तों और अस्वभाविकता का ही विकास हुआ। होरेस सैटिआ भाषा का एक उत्कृष्ट कवि हो गया है जिसने सामान्यता एवं नीचे नियमों का प्रतिपादन कर उनके पासा को आवश्यक बताया।

रोमन साम्राज्य के पतन के बाद साहित्यिक जगत् में निरन्तर छा गयी। रिणामस्वरूप होरेस का साल १००० दस तक इटली में बिना महान विचारक का नाम नहीं हुआ। यस्तु सीसरी फ्लाम्मी से लेकर थोड्डीं फ्लाम्मी तक—सीसरीनग से लेकर दास तक—समीक्षाज्ञान में अथवा ही छाया रहा। इस समय यूरोप में धार्मिक अंध का प्रभुत्व होने का कारण धर्मनिरपेक्ष साहित्य को तत्काल दृष्टि से सा जाने लगा जिससे स्वतंत्र चिन्तन को घारा बन्द हो गयी। पहिलों की भाषा टिप्पणी का प्रयोग भी साहित्यिक भाग के विकास में बाधक सिद्ध हुआ। यूरोपीय भौतिका का यह युग मध्ययुग अथवा अथवा युग के नाम से जाना जाता है।

नवजागरण का युग नवमानववाद का युग था जब कि विश्व का साय प्रभुत्व स्तु का निश्चिन्त सम्म पस्थापित किया जा रहा था। यूटन का गुरुत्वपण का पदार्थ ने धैर्यानिज जगत् में हलचल मचा दी। और भी कितने ही नये नये पानिक आविष्कार इस काल में हुए जिससे भौतिकवादी चिन्तनप्रणाली में बढि है। छापेखाने का आविष्कार जीवन का नक्शा हा बदल दिया। ज्ञान की असाधारणता जाग उठी और यूरोप साम्प्रतिक चेतना से मुक्ति हो गया। जमाने तत्काल-वर्तकों के विचारों का प्रभाव भी का असमीक्षा पर पडा। परिणामस्वरूप कविता का माध्यम से विश्व की व्यवस्था को समझने का प्रयत्न किया जाने लगा। पूवकाल में किसी प्रमुख विषय को लेकर कायरचना की जाती थी लेकिन अब किनी विचार के केंद्रबिन्दु मानकर कविता लिखी जान लगी। इंग्लैंड में इन दिनों बाद विवाद चल रहा था कि यूनान और रोम की का अशास्त्र सम्बन्धी प्राचीन प्रणाली स्वीकार हो जाय या नहीं। सर फिलिप सिडनी ने स्वतंत्र प्रणाली को स्वीकार करने का निश्चय किया। इस समय तक इंग्लैंड में चासर और शकस्पियर जसी महान् साहित्यिक प्रतिभाओं का उदय हो चुका था, फिर भी प्यूरिटन धर्म के अन्धकारी कविता पर अनेक आक्षेप किया करते थे। सिडनी ने इनका उत्तर देकर कविता की ओरदार शब्दों में बखालत की। वन जा सन प्राचीन यूनानी पद्धतियों का खोज की जाय एलिजाबेथ युग का पद्धतियों की खोज में ही अग्रिम गम्यत रहा। समीक्षा के आन्दोलनों को प्रतिष्ठित करने के लिए उसने साहित्य में अनुशासन की मुख्य बताया। किन्तु नवजागरण का के समाना मिद्धाओं में विष्टपणता ही अधिक रही— कोई प्रगतिविशेष देपन में नहीं आइ।

यूनान के लोग धर्म आर्थों की भांति समीक्ष में ही विश्वास रखत थे। प्राकृतिक की देवताओं को वे आदर की दृष्टि से देखते, और दीधजीवी होकर हम जीवन का

उपभोग करने की इच्छा रखते। ध्यान द और सुग की इन भावनाओं से उनकी याद रचनाएँ प्रोत्पन्न हुईं। लेकिन आगे चलकर, ईसाई धर्म का प्रभुत्व होने पर यूनानी कविता असीम पर केंद्रित होती गयी। वीरत्व, प्रेम और सम्मान की भावनाएँ ईसाई धर्म से प्रभावित हुईं जिससे नूतन साहित्य का आविर्भाव हुआ। यूनानी कला और साहित्य में स्वतंत्रता और पदार्थ की अभिन्नता स्वीकार की गयी थी, जब कि आधुनिक युग में दोनों को परस्पर विरोधी रूप में माया किया गया। यूनानी कला अधिक सरल, अधिक स्पष्ट और प्रकृति का भाँति अधिक स्वतंत्र थी, जबकि स्वच्छ दत्तावादी आधुनिक कला रहस्यात्मक रूप में प्रस्तुत हुई।

सत्रहवीं शताब्दी की पश्चात्य समीक्षा का चरम इटल से हटकर फ्रांस पहुँच गया, जहाँ नव्यशास्त्रवाद का आविर्भाव हुआ। इतालवी काय मिद्वानों में अनेक घर्षाविरोध दिखाई देते थे, अतएव लेखकों के उपयुक्त साहित्य महिमा तैयार की गयी। इससे अंग्रेजी विचार और साहित्यिक सिद्धांतों में आमूल परिवर्तन हुआ। आलोचना ने यूनानी सिद्धांतों को नूतन व्याख्या करके उन्हें स्थिर किया। नव्यशास्त्रवाद के प्रवक्तृ बालो ने किसी विषय पर सही तौर से विचार करने के नियमों का निर्धारण किया। ड्राइडन ने प्राचीनता के अनुकरण को प्रगल्भ न बनकर तुलनात्मक समीक्षा का महत्व प्रतिपादन करते हुए समीक्षा के स्वतंत्र मानदण्डों की स्थापना की। नव्यशास्त्रवादियों की रुढ़िवादी भावनाओं का विरोध किया गया।

अठारहवीं शताब्दी के काव्यशास्त्र की समुन्नत बनाने में तत्कालीन सामाजिक और बौद्धिक परिस्थितियों का विशेष हाथ रहा। एबीसन ने समीक्षा के सिद्धांतों में परिवर्तन का समावेश कर कलरनाम ध्यान द की मुख्य बताया। आलोचना सम्बन्धी विचारों को उसने सबसाधारण तक पहुँचाने का प्रयत्न किया। एलेक्जेंडर पोप ने बालो के चरणचिह्नों का अनुगमन कर काव्यसिद्धांतों का क्रमबद्ध विवेचन किया। प्रकृति का अनुकरण कर, उपयुक्त मानदण्डों के सहारे अपनी विवेक शक्ति को सुधारने का उसने आदेश दिया। प्राचीन शास्त्रवाद के समयक होने का कारण सेमुएल जॉन्सन ने परम्परागत परिपाटी को ही स्वीकार किया और साथ ही आलोचनात्मक मानदण्डों की समुन्नत बनाने का प्रयत्न भी।

अठारहवीं शताब्दी के पश्चात् व्यक्तिवादी विचारधारा में वृद्धि होती गयी। पूर्व काल में परम्परा को अधिक मुख्यता माना जाता था जिससे कला का यशोचिन् विनाश न हो सका था। लेकिन जब कला की उदात्त भावों की अभिव्यक्ति का प्रतीक मान लिया गया तो भावों की स्वतंत्र अभिव्यक्ति पर जोर देना स्वाभाविक हो गया। काव्यमृज्ज में परम्परागत रुढ़ियों के दण्ड टूटने लगे। अठारहवीं शताब्दी

मे वीर्यशक्ति के अतिरेक के कारण कल्पना और भावना बहुत कुछ दम सी गयी थी, उनका अब फिर से उदय हुआ। रूसी की विचारधारा, फ्रांस की राज्यभ्रष्टाति तथा बोल्शेविक और गेटे की कृतियों से स्वच्छ दत्तावादी प्रवृत्ति को बल मिला। व्यक्ति की महत्ता प्रतिष्ठित हुई और जीवन की यथार्थ अभिव्यक्ति पर जोर दिया गया। जर्मन के अध्यात्मदर्शन और सौंदर्यवाद का प्रभाव भी स्वच्छ दत्तावाद पर पड़ा। कवि को अब तक बाह्य विश्व में ही एक निश्चिन्त और शाश्वत भ्रम दिखायी देता था लेकिन अब उसे लगा कि यह भ्रम केवल बाह्य ही नहीं, उसके अंतरंग में भी विद्यमान है। परिणाम यह हुआ कि वस्तुपरक प्रवृत्ति का स्थान आत्मपरक प्रवृत्ति ने ले लिया जिसमें कवि व्यक्तिप्रेतना के अंतरंग में गोते लगाने लगा, पारलौकिकता को छोड़ उ मुक्त हुआ प्रकृति की दिव्यशक्ति के रूप में उपासना करने लगा तथा स्वप्नदृष्टि बन कल्पना लोक में उड़ानें भरने लगा।

सन् १८०० के आन्ध्रपाद बडमवय की रचनाओं में यह स्वच्छ दत्तावादी प्रवृत्ति दिखायी देती है। उसने प्रकृति और मानव का मानववादी दृष्टिकोण से अनुलोचन कर अपने आत्मपरक विचार व्यक्त किये। कविता को 'उदात्त अनुभूतियों का स्वन स्कून प्रवाह' बताते हुए बडमवय ने 'शांति के सणों में स्मरण किये हुए आदिवासी' उसका जम स्वीकार किया। कौन्टिज इस युग का प्रतिनिधि चित्र हो गया है। उसने समीक्षाशास्त्र के सिद्धांतों का विश्लेषण न कर उनका तात्त्विक निवेदन किया। काव्य में कल्पना सत्य को उसने मानदण्ड के रूप में स्थापित किया। जर्मन चिन्तकों से प्रभावित होने के कारण दर्शन और काव्य को उसने समान कोटि में रक्खना जबकि उसके पूर्ववर्ती समीक्षकों ने साहित्य में शिल्पविधि को ही महत्त्व दिया था। 'गीतम को उसने शिवत्व में पुष्कल गानकर सत्य के साथ उसकी एकता स्थापित की जिसे सौंदर्यशास्त्र अध्ययन का एक अलग विषय माना जाने लगा। शैली स्वच्छ दत्तावादी कवियों में सबसे अधिक क्रांतिकारी चेतना का कवि हो गया है। काव्यगत प्राचीन रुढ़ियों के प्रति विद्रोह करने उसने भावी जीवन का दिग्दर्शन दिया। विज्ञान का सर्वोपरि महत्त्व प्रतिपादन कर इस समय कविता पर आने पर किये जा रहे थे, उनका शैली ने परिहार किया। 'सबसे सुखी और सर्वोत्कृष्ट मस्तिष्का के श्रेष्ठ तम और सर्वाधिक सुखप्रिय क्षणों के निश्चित विवरण को कविता प्रतिपादित कर

१—ब्लिम्प ब्लैक (Blake) ने कहा है

स्वप्ना का ससार वहीं धोखेतर है,

आकाश में चमकनेवाले प्रातःकाल के तारे के प्रकाश से भी।

(द बल्ल आउट ड्रैस एज वर फार,

अथ द लाइट ऑफ द मॉनिंग स्टार)

कविता को दिव्य शक्ति स्वीकार किया गया। कीटस स्वच्छ दत्तावादी कवियों में सबसे अधिक स्वच्छ-दत्तावादी माना गया है। कविता के बोद्धिमान भयवा नैतिक रूप को स्वीकार न कर उसने सौन्दर्यानुभूति को मुख्य माना। कवि के स्वयंसेवक सणों में ही उसने कविता का आविर्भाव स्वीकार किया, जैसे कि वृत्त से स्वाभाविक रूप से पंक्तियाँ प्रसृत होती हैं। इस स्वच्छ दत्तावादी प्रवृत्ति के आविर्भाव के कारण अन्ततः समीक्षा समीक्षा की धारा से विच्छिन्न हो गयी।

कविता का उद्देश्य ज्ञान द प्रदान करना माना जाय या नैतिकता? इस विषय की लेकर समीक्षकों में काफी मतभेद रहा है। होमर ने काव्य में ज्ञान-द प्रदान करने की प्रलोक्षित शक्ति को स्वीकार किया, जबकि प्लेटो ने चरित्र निर्माण को मुख्य ठहराया। सिद्धांती ने मन्त्राचार की शिखा और ज्ञान-द प्राप्ति दोनों को काव्य का प्रयोजन माना। कविता को उमने इतिहास की प्रवेष्टा अधिक प्रभावशाली बूटी क्योंकि वह इस बात पर जोर देती है कि सृजनों को सुरक्षित होना चाहिए और दुश्मनों को दण्ड कर भागी। ट्राइडेन ने नैतिक शिक्षा की भयाना ज्ञान द को मुख्य बनाया। इस प्रकार सत्य, शिव और सुन्दर के भेद को हृदयगत करते करन अठारहवीं शताब्दी ही गुजर गयी और तब कही कला और नैतिकता का सम्बन्ध स्पष्ट हो सका। महारानी विक्टोरिया के युग में 'राजनीतिक' सामाजिक और वैज्ञानिक क्षेत्रों में प्रगति हुई जिसका प्रभाव समीक्षा पद्धति पर पड़ा। जैसे जैसे भौतिकवादी और उपयोगितावादी प्रवृत्तियाँ का जोर बढ़ा स्वच्छ दत्तावादी विचारधारा का ह्रास होना गया। स्वच्छ दत्तावादी बनकर कवि अपने भावावेश में अपने आपको भूल कर स्वयं स्फूर्त अनियंत्रित धाणी में का पतन किया करता था, लेकिन मन वह यथार्थवादी परम्परा का अनुकरण कर साहित्य और जीवन का सम्बन्ध जोड़ने में जुट गया। इससे 'कल्पना' के स्थान पर सामाजिक, सांस्कृतिक एवं नैतिक मूल्यों का महत्त्व बढ़ा। केवल कथन की शैली का मुख्य न मानकर अब इस ज्ञान को महत्त्व दिया जाने लगा कि जिस विषय का कथन किया जा रहा है।

वैल्लिस्की के आगमन से रूसी समीक्षाशास्त्र को व्यवस्थित रूप मिला। कला के लिए वास्तविकता को आवश्यक बताते हुए उमने कला को समाज के लिए उपयोगी माना। वैलिस्की ने कला सम्बन्धी यथार्थवादी चिन्तनधारा को भागे बढ़ाया। कला की जीवन का दर्पण मानकर उमने शुद्ध कला को मदिरापान के पीतों की भाँति निरर्थक ठहराया। मार्क्स के भौतिक द्वादशवाद (अथवा तत्कालीन भौतिकवाद या वैज्ञानिक भौतिकवाद) से समीक्षा जगत् में एक हलचल ही भव गयी। कला और जावा का छट्ठ सम्बन्ध स्वीकार किया गया। उसने बताया कि कला की उत्पत्ति किसी शून्य में नहीं होती, और न किसी अकेले व्यक्ति का ही यह काय है, बरन् वह

एक ऐसे व्यक्ति से निमित्त होती है जो समाज का एक आवश्यक अंग है। कला को यहाँ "केवल सामाजिक कारणों का ही धारक नहीं, बल्कि सामाजिक कार्यों, का कारण" भी स्वीकार किया गया। मैथ्यू आर्नोल्ड ने साहित्य को 'जीवन की आलोचना' कहकर संस्कृति और सम्पत्ता को आलोचना के लिए आवश्यक कहा। केवल मनोरंजन के कारण ही नहीं, बल्कि जीवन का निर्माण करने और उसे शक्ति प्रदान करने के कारण कला को मूल्यवान् प्रतिपादित किया गया। ताल्सताय ने कला को भान द का साधन न मान, उस जीवन की एक अवस्था स्वीकार किया जिससे मानव मानव के बीच सम्पर्क हो और समस्त मानव एकता के मूल में बँध सकें। ताल्सताय का कहना है कि जैसे हम उस भोजन को उत्कृष्ट मानते हैं जो स्वास्थ्य-वर्धक हो, भले ही उससे जिह्वा इन्द्रिय तृप्त होती हो या नहीं, इसी प्रकार जो कला मानवता की प्रगति में महायक है, वही सर्वोत्कृष्ट है, चाहे वह सौंदर्य प्रयत्न सौंदर्यात्मक भान द प्रदान करती हो या नहीं। ताल्सताय ने सभी शक्तियों को उत्कृष्ट बताया है—एसी शक्तियों को छोड़कर जो सुबोध नहीं अथवा प्रभावोत्पादक नहीं।^१

१—विल्हेम वुल्फ ने अपनी 'फाइन आर्प्रोचेज आफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' (न्यूयार्क, १९६६) में साहित्यिक समीक्षा के नैतिक, मनोवैज्ञानिक, सामाजिक, ऐतिहासिक (कारमेसिटिक्) और मूल्यवादी (archetypal) दृष्टिकोणों का प्रतिपादन किया है। माक्सवादी आलोचना का सम्बन्ध यहाँ सामाजिक दृष्टिकोण से बताया गया है। इंग्लैंड और अमेरीका में माक्सवादी दृष्टिकोण से साहित्य की व्याख्या करनेवाले अनेक समीक्षक हो गये हैं जिनमें आइन सी० डे वूड्स, एडोल्फ स्फेंडर, आर्चिबाल्ड मैक्लीश के नाम मुख्य हैं। इस सम्बन्ध में 'न्यू मासेच', 'लॉक रिव्यू' आदि पत्रिकाओं के नाम उल्लेखनीय हैं। विषय क्षेत्रों में ट्विंक द्वारा सम्पादित प्रोसेटेरियन लिटरेचर १७ वं पुता इटेड एडिशन' (१९३५) सी० डे वूड्स द्वारा सम्पादित 'द माइण्ड इन वे त' (१९३७), बर्नार्ड रिमस द्वारा सम्पादित 'कोलेज इन अमेरिका' (१९०६), तथा स्वतंत्र रचनाओं में सी० एफ० बामबटन की 'लिटरेचर ऑफ अमेरीकन लिटरेचर' (१९३१), जॉन स्ट्रुचा की 'द कनिंग स्टूडन ऑफ पावर' (१९३३), रॉल्फ फॉक्स की 'द नोबल एंजल द पपल' (१९३७) एडोल्फ स्फेंडर की 'द डिस्टिन्क्शन ऑफ़िड' (१९५५) फिलिप हेंडरसन की 'द पाइंट ऑफ सोसायटी' (१९०६) और जॉन बामबटन की 'माइगजम एंड पाएट्री' (१९४५) आदि उल्लेखनीय हैं। यहाँ पृ० १२-२७

२—ताल्सताय ने कला संबंधी विचारों में मिलत जुलते विचारों को जोड़ने का और बर्नार्ड रिमस ने अग्रणी किया है। कला के क्षेत्रों में 'लेखकों की अपनी अपनी कलाकारों की अपनी में न रहकर अग्रणी, पुरोहितों और वैद्यकों की अपनी

ग्रान्टिड ने सभ्यता को कला की रक्षा के लिए आवश्यक बताया था, जबकि रस्किन ने कला को सभ्यता की रक्षा के लिए आवश्यक माना। कला में शिवत्व का समर्थन करते हुए उसने महान् भावनाओं की उद्भावना करनेवाली कला को ही सर्वश्रेष्ठ स्वीकार किया। कला का पुनरुत्थान करने के हेतु उसने सामाजिक व्यवस्था के 'शुद्धीकरण' पर ज़ार दिया।

आगे चलकर नव्यमानववादी सिद्धांत के अनुयायी अमरीकी लेखक हरविंग वेब्रिट और पॉल एलमेर मोरे ने साहित्य को जीवन की 'आलोचना' कहा। साहित्य की प्रक्रिया के अध्ययन में साधनों को मुख्य न मान उ होने साहित्य के प्रयोजन को मुख्य ध्येय मान लिया। 'ईसाई मानववादी' (त्रिश्चयन ह्यमैनिस्ट) टी० एस० इलियट ने भी मानवता की खानिर साहित्य में नैतिक दृष्टिकोण को ही अपनाया। वस्तुतः कलात्मक दृष्टिकोण में प्रगतिवादी होकर भी इलियट रोमन कथोलिक धर्म का अनुयायी था। अमेरिका समीक्षकों में एक० चार० लेविस और अमरीका समासकों में मोर विएटस के नाम भी इस सम्बन्ध में उल्लेखनीय हैं।^१

बीसवीं शताब्दी का प्रारम्भ होते होते पश्चिमी देशों में अनेक विश्वव्यापी हलचलें हुईं जिन्होंने समीक्षाशास्त्र को असाधारण रूप में प्रभावित किया। १८७०-से १९०२ तक का समय कृषि के ह्रास का समय था जबकि इंग्लैंड में 'ग्राम्य सभ्यता' का अन्त होना से लोग नगरों की पक्षी बनकर नगरों की ओर प्रयाण कर रहे थे। प्रथम विश्वयुद्ध प्रारम्भ होने के पूर्व स्त्रियाँ का मताधिकार प्राप्त हो जाने से पुरुषों का आधिपत्य समाप्त हो जाता था। १९१४ में प्रथम विश्वयुद्ध छिड़ गया, जो लगातार चार वर्ष तक चलता रहा। युद्ध के परिणामस्वरूप '१९१५ में पुरानी दुनिया का अन्त हो गया। १९१५-१६ की शीत ऋतु में प्राचीन सदन की आत्मा ही विध्वन हो गयी। नगर, एक प्रकार से, नष्ट हो गया—दुनिया का हृदय अब वह नहीं रहा, भग्न भावावेशों, कामुकता, आकांक्षाओं, तथा भय और सश्रस का बंधन बन गया। सदन की यापनिष्ठा समाप्त हो गया, और उसका स्थान विशुद्ध अपकृष्टता ने ग्रहण कर लिया, असवारों और जनता की आवाज में अधोनायक्यता फैलायी पढ़ने लगा तथा भारी भरकम कलक का साम्राज्य छा गया।

मे रखना चाहिए।' शा का कथन है कि 'कला को कला के लिए' मानने का अर्थ है 'धन के सातिर सफलता को स्वीकार करना।' 'अच्छी पला अपने आपके लिए नहीं होती। ऐसा प्रयत्न करना अत्यंत कठिन है।' एक० एस० सूक्स, लिटरचर ऐण्ड साइकोलोजी, पृ० २६२-८३, सदन, १९५१

१—यही, पृ० २३-२६। लेविस के अनुसार "मनुष्य, समाज और सभ्यता में रहित होना ही वास्तविक साहित्यिक रुचि है।" बोरिस फोड, द मॉडर्न एज, पृ० ४८।

खाते पीते गुगलूत सोग कृस मिलाकर निद्रिय प्रतिरोधक बन गये। अपने कनस्य से वे जी चुराने लगे। २१

प्रथम विश्वयुद्ध के दम्यन 'डाडावाद' (Dadaism) का आविर्भाव हुआ जबकि १९१५-१६ में युद्ध की विभीषिका से बचने के लिए कतिपय कवि और कलाकार स्विटजरलैंड भाग गये, जिनमें ट्रिस्टन त्सारा (Tristan Tzara), रिचर्ड हर्सेनबैक आदि मुख्य हैं। ट्रिस्टन त्सारा की मायता थी कि जते जीवन में संयोग का महत्त्वपूर्ण स्थान है, उसी प्रकार साहित्य और कला में भी है, जसे बागज के फटे हुए पत्तों पर हम अनेक दानों को बिखरा दें और संयोगवश जहाँ भी ऊपर नीचे पड़ने बिपक जाय, वे कविता का रूप धारण कर लें। इस मत के अनुयायियों ने करण रस (पेंथोस) अथवा मतिभ्रम (साइकोमिस) को ही सौंदर्य सिद्धांत स्वीकार किया है। ग्रैफ्ट (ऐस्ट्रेक्ट) कला में ये विश्वास करते थे।

इन परिस्थितियों में मानववादी सिद्धांत या बुद्धिजीवियों को कम आकर्षित नहीं कर रहे थे। आधर कोएस्टर ने अपने आत्मचरित में लिखा है, 'यह सिद्धांत विश्वयुद्ध और गृहयुद्ध में निराशा से तथा सामाजिक अनाति और आर्थिक अस्त-व्यस्तता से उत्पन्न हुआ था जबकि अतीत के साथ संपूर्ण विच्छेद की गभीर और वास्तविक आकांक्षा जागृत हुई—न कुछ से मानव इतिहास का प्रारंभ करने के लिये। ज्योति ने इस वातावरण में डाडावाद भविष्यवाद, अतिपथायवाद, और पञ्चवर्षीय रहस्यवादी योजना (फाइव इयर प्लान मिस्टिक) एक विविध समिश्रण के रूप में एकत्र हो गये। २

उपर्युक्त मानविज्ञान का अध्ययन बड़ी तेजी से हो रहा था। सिगमंड फ्रायड (१८५६-१९३९) ने मनोवैज्ञानिक अध्ययन के आधार पर काव्य का सम्बंध अवचेतन मन के साथ जोड़ा। दमित वासनाओं को उसने काव्यगत कल्पनाओं की अभिव्यक्ति में कारण बताया। दुष्ट होने की अपेक्षा मनुष्य को स्वयं ही अधिक माना गया। ३ फ्रायड के अनुसार मनुष्य एक जीववैज्ञानिक (बायोलॉजिकल)

- १—देविए बोरिस फोड द्वारा सम्पादित 'द मॉडर्न एज' (सदन, १९६४) में जी० एच० बेनेक का 'द सोशल एण्ड इन्टेल्लेक्चुअल बकग्राउण्ड' नामक लेख।
- २—बोरिस फोड, वही जी० एच० बेटोव का 'द सोशल एण्ड इन्टेल्लेक्चुअल बकग्राउण्ड' लेख।

- ३—फ्रायड के सिद्धांत को लेकर समीक्षा में मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण को अपनाया गया। एक० जे० हॉफमैन ने अपनी 'फ्रायडियनिज्म एंड द लिटररी माइण्ड' (१९४५) में लेखकों की कृतियों में फ्रायडवाद के अस्तित्व का अध्ययन किया। साहित्यसमीक्षा में मनोवैज्ञानिक अध्ययन का उपयोग किया गया। स्वप्रथम आई० ए० रिचर्डस ने मनोवैज्ञानिक मानववाद का सिद्धांत प्रतिष्ठित

प्राणी है, जो अपनी ज मजात इच्छामो का दास है, अतएव वह प्रकृति के एक अंग के सिवाय और कुछ नहीं है ।

आगे चलकर १९२४ में फ्रायड के अतश्चेतनवाद पर अतिथयाथवाद का सिद्धांत आधारित किया गया । फ्रांस के आंद्रे ब्रतों (Andre Breton) और पाल एलुयड (Paul Eluard) इन सिद्धांत के उन्नायक हैं । अतिथयाथवादी कलाकृति का निर्माण स्वप्न सवेदना के ऐसे चित्रों के माध्यम से करना चाहता है जो वास्तविकता और स्वयं जीवन के प्रति वितृष्णा की भावना पैदा करते हैं । इसीलिए इन कलाकारों की रचनाओं में कुस्वप्न मतिभ्रम, रोगात्मक दशा, भाषा हीन निराशावाद आदि का चित्रण देखने में आता है, जैसा कि टी० एस० इलियट, जेम्स जॉय, फ्रांज काफ़्का और एज़रा पाउण्ड आदि की कृतियों में देखा जा सकता है । वस्तुतः यह सिद्धांत मूल रूप से चित्रकला के क्षेत्र में ही अधिक प्रचलित हुआ ।

अतिथयाथवाद से मिलती जुलती दूसरी विचारधारा है प्रकृतवाद (नचुर लिज्म) । फ्रांस के एमिले जोला (Emile-Zola १८४०-१९०२) इनके प्रतिष्ठाताओं में गिने जाते हैं । प्रत्यक्षवाद (पोजिटिविज्म) के संस्थापक

किया । इसके आधार से केनेथ बक ने 'एनेटोमो इन सीहाफ आफ द प्ले' नामक निबंध में लेखन और पाठक के बीच अतश्चेतन सम्बंधों की परीक्षा की है । एडमण्ड विल्सन ने लेखकों के साहित्यिक जीवनचरित्त को उनकी कला की समझने में सहायक माना । डी० एच० सारस के शब्दों में, कोई लेखक अपनी रचनाओं में अपनी कण्ठता को उतार डालता है ।' एफ० एस० लूकस ने लिटरेचर एण्ड साइकोलोजी में बताया कि मनोविज्ञान की सहायता से किस प्रकार कितने ही कल्पित चरित्रों की व्याख्या की जा सकती है । विल्वर स्काट वही, पृ० ६६-७२ ।

१—'लूकस ने लिटरेचर एण्ड साइकोलोजी' (पृ० १५०) में अतिथयाथवादी लेखक सल्वडोर डाली (Salvador Dali) का निम्नलिखित वाक्य उद्धृत किया है— 'जो कुछ मैं पढ़ता हूँ, उसमें से प्रायः कुछ भी मैं नहीं समझता, लेकिन फिर भी उससे मेरा हृदय गह और सतोष से भर जाता है ।' हेनरी मिस्तर का 'अतिथयाथवादियों के नाम एक खुला पत्र' यहाँ उद्धृत किया गया है । "हमारा यहाँ जाति देश और धर्म के विद्रोही हो गये हैं लेकिन अभी तक ऐसे सचमुच के विद्रोही नहीं थे जिन्होंने मानव जाति के प्रति विद्रोह किया हो, और इसको हमें प्रायः याद होता है ।' इस पर मिस्तर ने कहा है— 'मुझे लगता है कि इस प्रकार के विद्रोही बहुत अधिक संख्या में हुए हैं और हैं—कम से कम कला जगत में तो हैं ही । वही, पृ० १४० फुटनोट ।

बोमटे और स्पेंगर आदि विद्वानों ने प्रकृतवाद की दार्शनिक भीष स्थापित की थी। प्रकृतवादी सिद्धांत वास्तविकता के अंदर प्रवेश न कर, बसाल्मक विमर्श को धाकस्मिक असाधारण वस्तुओं और घटनाओं के निश्चित अनुकरण तक ही सीमित कर देता है। इससे उदाहरण लेना की रचनाओं में दखे जा सकते हैं। प्रकृतवादी कलाकारों का ध्यान जीवन के सरीरवर्णनिक पक्ष, आदिमकालीन मनोरंजन, भावुकता और भावुकतापूर्ण नाटकों पर ही केंद्रित रहता है। कला की यह प्रवृत्ति आजकल के दलदार उपमाओं और कॉमिकों, डबेड़ी की फिल्मों, जादूना कथा कहानियों, प्रशलील चित्रों, नवनिर्गम पेंटिंगों और 'जाज' संगीत आदि में देखने में आती है। प्रकृतवादी रचनाओं में निष्प्रियता सामाजिक सचय के प्रति विरक्ति, जन जीवन के सुख दुःख के प्रति उदासीनता, नसिकता के प्रति अवहृन्ना आदि प्रवृत्तियों मुख्य रूप से पायी जाती हैं।

इसी परिस्थितिमें मे कला के लिए कला रूपवादी सिद्धांत का प्राथमिक हुमा। विक्टोरिया युग के समीपक तथा न यमानरवानी चिन्तक साहित्य की नैतिक उपयोगिता पर जोर देते आये थे, ऐतिहासिक और साहित्यिक परम्परा में उन्होंने शास्त्रीय (एकादमिक) रुचि और लेखक के जीवनचरित को मुख्य स्वीकार किया था। इसी प्रकार प्रभाववादी समीक्षक प्रत्येक साहित्यिक अनुभव को आलोचक के व्यक्तित्व की प्रतिरक्षा (odyssey) मानने लगे थे। कलावादियों को रक्तिकन का सिद्धांत धनिवादी और सरल प्रतीत हुआ जिसमें 'शिवत्व और नातिवता' को

१—रूपतत्त्ववादी (पामसिस्टिक) दृष्टिकोण का साहित्यिक समाक्षा में अत्यंतम स्थान है। इसे 'एस्थेटिक', 'देवसमुपल', 'आश्टासाजिवल' अथवा 'मू निर्दि-
सिजम' भी कहा जाता है। इससे विकास में इतिवृत्त का विशेष हाथ रहा है। पाउण्ड और ह्यूम से प्रभावित होकर उसने कला को सामाजिक, धार्मिक आचार-
शास्त्रीय अथवा राजनीतिक विचारों की अभिव्यक्ति न मानकर कला को कला के रूप में ही स्वीकार किया। उसके अनुसार, कवि अपने भावावेग और व्यक्तित्व से पलायन कर कविता में प्रवेश करता है। वह एक ऐसी समीक्षा को स्वीकार करता है जो बाह्य रूप से ऐतिहासिक नैतिक मनोवर्णनिक और समाजवर्णनिक व्याख्याओं से रक्तिकन है और किता कृत के सौंदर्यात्मक गुण पर भी वह केंद्रित नहीं होता। आई० ए० रिचर्ड्स ने भी समक्ष में सौंदर्यात्मक विज्ञान (सिम टवस) का सिद्धांत स्वीकार कर रूपतत्त्ववादी समीक्षा का ही समर्थन किया है। इसके अनिर्विगत अन्वयन, रक्तिकन, ट्रेन, रै सम विनय य युवक और रायट पेन वारेन के नाम इस सम्प्रदाय के विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। देखिए विहवट स्कॉट, पृष्ठ, पृ० १७६-८४।

कला की कसौटी मानकर समीक्षा को बहुत सरल बना दिया गया था। प्रकृतवाद की प्रतिक्रिया के रूप में भी रूपवादी—विशेषकर प्रतीकवादी—प्रवृत्ति का उदय हुआ। क्योंकि प्रकृतवादियों का चित्रण प्रकृति के अनुकरण तक ही सीमित होकर रह गया था।

भावमवास्थियों का सामाजिक मूल्यों पर जोर देना, तथा खेलकों के स्नायुरोग (यूरोमिस) का मनोवैज्ञानिक आधार प्रतिपादित किया जाना भी संभवतः रूपवादी विचारधारा के भाविर्भाव में कारण हुआ।^१ कलावादी समीक्षक यथार्थवादी विचारधारा के विरुद्ध कला की 'स्वोद्देश्यता' और उसके संपूर्ण रूप (एम्बोल्पूट नेचर) पर जोर देते थे जिसका लक्ष्य शुद्ध सौन्दर्यात्मक आनंद प्रतिपादित किया गया था। कलावादी सिद्धांत में कला का कोई नानात्मक (कागनिटिव), आदर्शात्मक अथवा उपदेशात्मक महत्त्व स्वीकार नहीं किया गया, और न उसे युगीन आवश्यकताओं का पूरक ही माना गया बल्कि कलाकार को समाज से स्वतंत्र बताया गया जिसका समाज के प्रति उत्तरदायित्व नहीं है। जब तक कला द्वारा किसी चीज की व्याख्या की जाती थी लेकिन अब उसे एक घटनामात्र समझा जाने लगा। अब तक उसका कोई उद्देश्य रहता था, लेकिन वह उद्देश्य समाप्त हो गया, क्योंकि कला घटनामात्र रह गयी। अतएव कला के माध्यम से जीवन की व्याख्या करना बंद हो गया।

उन्नीसवीं शताब्दी के अंत और बीसवीं शताब्दी के आरंभ में ह्विस्लर, एडगर एलन पो, वाल्टर पेटर, आल्बर बाइल्ड और ए० सी० ब्रॉडवे आदि समीक्षकों ने कलावादी सिद्धांत को समुत्त बनाया। इन्होंने काव्य का लक्ष्य केवल आनंद माना, नतिक शिक्षा नहीं। ह्विस्लर ने घोषित किया कि प्रकृति को हम मुश्किल से ही सही देव पाते हैं अतएव उस पर निर्भर नहीं रहा जा सकता। एलन पो ने शिव और सत्य को अस्वीकार करके सौंदर्यप्राप्ति को ही काव्य का प्रयोजन बताया। उपदेशात्मक काव्य को अपने साहित्य को भ्रष्ट करनेवाला काव्य का शत्रु प्रतिपादन करते हुए 'कविता के लिए निम्नी हुई कविता' को ही सर्वोपरि माना। पेटर के मत में यमस्त कला उद्देश्यहीन होती है। नतिकता को उसने कला के अधीन स्वीकार किया। कला में सौंदर्यवाद का सिद्धांत को अस्वीकार करते हुए रूपविधान पर जोर दिया गया। किमी कनाड्विन ने वास्तविकता को सत्य की कसौटी न मान आत्मा-भिरयजना को ही मुख्य माना गया। आल्बर बाइल्ड ने कला को सर्वोपरि वास्तविकता स्वीकार करते हुए जीवन को कल्पना का केवल एक प्रकार कहा। उनका कथन था कि सच्चा कलाकार जनसामान्य का कभी ध्यान नहीं रखता, इसलिए कला अपने युग की प्रतीक नहीं होती। वह इसलिए लिखता था कि लिखने से उसे कलात्मक आनंद प्राप्त होता था। प्रकृति के कला की अपेक्षा वह जघन्य मानता

था। श्रेष्ठ ने कलावादी सिद्धांत पर विषय जानवासे आर्थों का उत्तर देकर इस सिद्धांत का सुप्रतिष्ठित बनाया। कविता को उगने एक प्रकार का मानवहित माना है ऐसा हित जिसका आंतरिक मूल्य का निर्धारण दूसरे हित का निर्देश करने नहीं किया जा सकता। जीवन और वाक्य को उगने एक ही वस्तु के दो रूप माने हैं, समानांतर रूप से दोनों घासे बढ़ते हैं, लेकिन दोनों कड़ी मिलते नहीं। उसका अर्थ है कि यदि कवि किसी बात को भलीभांति कहता है तो उनकी कला सफल है, यह कहा जाता है यह महत्वपूर्ण नहीं। बनेदेता नाचे ने अपने सौंदर्यवादी सिद्धांत से कला की शुद्धता का प्रतिपादन किया। कला का मानद को उसने सहजानुभूति मानकर सहजजान को स्वतः अभिव्यक्ति स्वीकार किया, और अभिव्यक्ति का सौंदर्यात्मक अर्थ कलात्मक तथ्य से अभिन्न बताया। कलात्मक कृतियों को सहजानुभूति माना गया। सौंदर्यबोध को ही सौंदर्य कहा गया, अतएव बोध के मत में अभिव्यक्ति समुद्र नहीं होती। वाक्य के सौंदर्य को अभिव्यक्ति का सौंदर्य माना गया। अभिव्यक्ति स्वतः प्रेरणा है अतएव कलाकार अपनी कला के लिए विषयवस्तु का चुनाव नहीं करना। यही अभिव्यक्तिवाद है।

बीमबी शाताब्दी चिन्तन की विविध धाराओं का युग रहा है। अतिशयवाद, अतश्चेतनावाद, मानसवाद, अभिव्यक्तिवाद आदि प्रवृत्तियाँ इसी काल की देन हैं, जिनकी चर्चा का जा चुका है। अतिशय बुद्धिवादित्वा इस युग की विशेषता रही है। इस समय में प्राधुनिक आलोचना को 'किसी उद्धर्षित मुसलमान द्वारा तथ्य की गयी महत्त्व की शुष्क और नीरस भाषा' बताया गया है। वस्तु १९३० के बाद का काल १९१० जैसा उत्तेजनायक नहीं रहा। १९१० से १९३० तक के काल में अंग्रेजी समीक्षा के पूर्वकालीन समस्त मौलिक विचारों की उद्भावना की गयी, अथवा अभिनव रूप में उनकी अभिव्यक्ति की गयी। उदाहरण के लिए, मिल्टन, स्वच्छन्दतावादी और विकशोरमा युग के चिन्तकों तथा पौन और डाइडन आदि समीक्षकों के विचारों का समावेश इस काल की विचारधारा में देखने में आता है। अंग्रेजी साहित्य में यह काल अत्यंत महत्वपूर्ण माना गया है जिसकी तुलना १५६० से १६१२, अथवा १७१० से १७२५, अथवा १७६८ से १८२२ तक के काल से की जा सकती है जबकि नवजागरण काल से लेकर स्वच्छन्दतावादो काल तक अंग्रेजी साहित्य के प्रविभाषाओं चिन्तकों ने उ म लेकर समीक्षाशास्त्र को विकसित किया। १९३० के बाद किसी अभिनव मौलिक समाक्षा पद्धति का विकास देखने में नहीं आता—प्रायः रूपवादो सिद्धान्त को लेकर ही चर्चा होती रही। स्कॉट जेम्स ने लिखा है, "किसी कलाकृति का मूल्य इस बात पर निर्भर है कि हमें प्रभावित करने के लिए उतम विद्वानों सामर्थ्य है, जिसे कि कलाकार चाहता है।" लेकिन प्रश्न होता है कि इसके लिए प्राधुनिक कलाकार को प्रकाश कहाँ से प्राप्त हो? जनतांत्रिक

प्रणाली का प्रवेश होने पर इस समय राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक, वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक क्षेत्रों में अमृतपूर्व परिवर्तन हुए जिससे अनेक विपमताओं और दुर्दृष्टताओं से जवड़ा जाकर मनुष्य कुण्ठा, निराशा और अनास्था से ग्रस्त हो गया।

पाई० ए० रिचर्ड्स इन काल में एक सुप्रसिद्ध समीक्षक हुआ जिसने अपने मनोवैज्ञानिक मानववाद के सिद्धांत से उत्तरकालीन समीक्षकों को प्रभावित किया। साहित्य की अनुभूति और जीवन की अनुभूति को अभिनय मानते हुए कलावादी सिद्धांत का उसने विरोध किया। विज्ञान और कविता में पुनः सघर्ष छिड़ गया था। रिचर्ड्स ने वैज्ञानिकों द्वारा कविता पर किये गये आक्षेपों का उत्तर विज्ञान द्वारा ही दिया। मनोवैज्ञानिक पद्धति को मुख्य मानकर अनुभवों को पकड़ करने और उनका मूल्यांकन करने को उसने समीक्षा माना।

टी० एस० इलियट वर्तमान युग का प्रभावशाली कवि और आलोचक हो गया है। शुद्ध मनोवैज्ञानिक आधार पर प्रतिपादित रिचर्ड्स के सिद्धांतों को अस्वीकार कर उसने कलाकार की निर्व्यक्तिकता को कला का उच्चता का आधार माना। प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् जिन जटिल परिस्थितियों से समाज गुजर रहा था, उनको अनुभूति प्रदान करना सहज न था। ऐसी परिस्थिति में परम्परागत रचना विधान से हटकर इलियट ने अनुभूतियों को अभिव्यक्ति के लिए एक अभिनव शैली माय की। जीवन के मूल्यों के प्रति ह्रासो मुखा प्रवृत्ति काम कर रही थी, अतः रूपों के मानववादी सिद्धांतों पर आधारित स्वच्छ दत्तावाद के सिद्धांत को तिरस्कृत किया गया। मनुष्य को अप्रणयित हुए इन विश्व की कूड़े ढकड़ का 'रेगिस्तान' और 'राक्षस का गन' बताया गया जिस पर कि घास उग आई है। मानववाद पर प्रतिष्ठित सभ्यता ह्रासो मुख होती जा रही थी, इसलिए मानव सभ्यता और संस्कृति की अक्षुण्ण बनाये रखने के लिए नतिकता और धार्मिकता पर जोर दिया गया। स्वच्छ दत्तावाद को 'विहारा हुआ धर्म' कहकर वैज्ञानिक मृच्छभूमि के आधार पर शास्त्रवाद का समर्थन हुआ।

विश्ववाद, प्रभाववाद और प्रतीकवाद जैसे सिद्धांतों का आविर्भाव भी इसी प्रकार की दुर्दृष्ट और जटिल परिस्थितियों में ही हुआ। विश्ववादियों ने उन्नीसवीं शताब्दी की भावुक, कल्पना प्रधान और अस्पष्ट स्वच्छ दत्तावादी काव्य प्रवृत्तियों के स्थान पर कठोर, स्पष्ट तथा अभिव्यक्ति परम्पराओं को स्वीकार किया। अलंकार, अस्पष्ट अभिव्यक्ति और लय को निरर्थक मानकर रूप को अथवा अभिव्यक्ति स्वीकार करते हुए शब्दों के विश्वों की खोज की गयी। एजरा पाउण्ड ने अर्थ के स्पष्टीकरण में स्वाभाविक संकेत प्रदान करने के कारण चित्रलिपि को कविता का मापा का मादश माना। फ्रांसीसी चित्रकारों द्वारा प्रतिष्ठापित प्रभाववादी शैली कला सम्बन्धी परम्पराओं के विरोध में उद्भूत हुई, जिसके द्वारा प्रकृति को एक अभिनव रूप में

देवने का प्रयत्न किया गया। वायुमंडल के कारण दाएँ दाएँ भ्रं पड़ने वाले प्रभावों के कारण किसी एक दाएँ के प्रभाव को ही मुख्य स्वीकार किया गया। यह प्रवृत्ति स्वच्छ दत्तावादी धारा को प्रभावित करती थी। प्रतीकवादी विचारधारा ने भी पारम्परिक समीक्षा पद्धति के विकास में महत्वपूर्ण योगदान दिया। प्रकृतवाद और रूपगत रुढ़ियों के विरुद्ध हुई प्रतिप्रिया का यह परिणाम था। प्रकृति को यहाँ दुराग्रह और पतित बताया हुआ प्रकृति का स्थान मानव को प्रदान किया गया। काव्य की अभिव्यक्ति के प्रकार की अभिव्यक्ति रूप में स्वीकार करने हुए सांकेतिक भाषा को धराने का प्रयास प्रबल रहा। प्रतीकों को आध्यात्मिक और बौद्धिक अर्थों का एकत्र चिह्न माना गया। प्रतीकवादियों में अग्रणी योन्नेयर की भावना थी कि मूर्धन्य सम्प्रदाय विचार नैतिकता के मिथ्या विचारों से उद्भूत हुए हैं तथा यदि भीषणता को कलात्मक रूप में व्यक्त किया जाय तो वह सौंदर्य का रूप धारण कर लेती है। 'कविता के सिवाय कविता' का अर्थ कोई संश्लेष नहीं स्वीकार नहीं किया गया। यथायवादी कलाकार को कलाप्रयुक्त कलाकार का अपेक्षा निम्न कोटि का बताया गया। मलामे ने प्रतीकवादी सिद्धांत को साहित्यिक रूप दिया। भाषा को वह मायावी शक्ति मानता था, इसलिए उसका कहना था कि शब्दों का चुनाव अत्यंत सावधानीपूर्वक किया जाना चाहिए जिससे कि वे एक दूसरे में प्रतिबिम्बित हो सकें। कविता को स्वाभाविक प्रेरणा से उत्पन्न न मानकर उसे शिल्पकर्म प्रयोजन स्वीकार किया गया। काव्यात्मक भाषा को यथायथा तथा समाज, प्रकृति और स्वयं कलाकार के व्यक्तित्व से बाह्य होना चाहिए। कवि के अध्ययन हो जाने का ही आधुनिक कविता की खोज माना गया। रैम्बो ने उन विचारों को कविता कहा जिन्हें कवि का अचेतन मन समतापूर्वक संयोगवश सामान्यजनों में समान अभिव्यक्त करता है। मादक द्रव्य तथा लभ्यता का उसने समर्थन दिया जिसमें कि कवि विवेक के बंधनों और निषिद्ध वस्तुओं से मुक्त प्राप्त कर सके।

अपने युग का सर्वाधिक प्रभावशाली आलोचक इलियट, इन चिन्तन धारों से प्रभावित था। नई पीढ़ी के लेखकों को उसने विशेष रूप से प्रभावित किया। वस्तुतः नयी समाक्षा में नयी प्रवृत्तियों का आविर्भाव इलियट से ही आरम्भ होता है। इलियट ने अपने आपको राजनीति में राजतन्त्रवादी धर्म में एंग्लो कैथोलिक और साहित्य में शास्त्रवादी घोषित किया था। उसने बताया कि कलात्मक रचना अभी संभव है जबकि कलाकार का जनसामान्य की भाषा से सम्बन्ध विच्छेद हो जाय। परम्परा के सर्वोच्च को काव्य के लिए उसने आवश्यक मानते हुए परम्परा का प्रगति के साथ सम्बन्ध जोड़ा। बडसवथ ने भावावेशों की स्वतन्त्र निरसृत अभिव्यक्ति की कविता कहा था, लेकिन इलियट ने काव्यप्रक्रिया को अनुस्मरण की प्रेरणा केन्द्रोत्पत्ति की प्रक्रिया बताया, जो न सचेतन है और न ज्ञानपूर्वक की हुई,

ता है कि रचना-कौशल के नियमों से ही काव्यजय नैतिकता का संचालन संभव काय के मूल्यांकन के लिए छंद का होना आवश्यक है, क्योंकि छंद से विचारों परिलकार होता है जिससे नैतिक महत्त्व बढ़ जाता है। विलियम एम्पसन ने यष्टता की यायसगत गठन का काव्योचित साधन मान स्पष्ट कल्पित शक्तियों को यता की पूर्णता के लिए आवश्यक कहा है। माक्स और फ्रायड के विचारों से भी प्रभु वित था। आधुनिक आलोचना के क्षेत्र में शान्दिव विश्लेषण को सुयवस्थित प देने का श्रेय एम्पसन का है। मॉरिस चार्ल्स ने शब्दाविविधान के साथ कला । सम्बन्ध जोड़ते हुए वस्तु के चिह्न को मुख्य बताया है। उसकी मान्यता है कि त्यक कथन में कोई चिह्न रहता है और उस चिह्न में भाषाम रहते हैं। जब हम इसी वैज्ञानिक चिह्न की सहायता से किसी वस्तु का प्रतीक स्थापित करने हैं तो वह गूढ़ प्रतीत होता है।

रिचर्डस की 'जीति केनेय वन' भ्रमरीका का एक सुप्रसिद्ध आलोचक हो गया है जिसके समीक्षा सिद्धांतों ने रैसम, टेट ड्रुकस वारेन और विएटर्स आदि समसामयिक समीक्षकों को प्रभावित किया। साहित्य को उसने सांकेतिक प्रक्रिया माना है। भाषा भार भय के प्रतीकात्मक रूप का उमने गंभीरतापूर्वक परीक्षण किया। कविता को यहाँ कवि का प्रतीकात्मक प्रिया व्यापार कहा गया है। वक की मान्यता है कि अपने विषय का चुनाव करते समय 'लेखक' की अभि यक्ति सांकेतिक रहती है और वह उसी विषय का चुनाव है जिसे सुरक्षित रखना उसके लिए आवश्यक है। ब्लैफमूर, इलियट और रिचर्डस आदि समीक्षकों के सिद्धांतों से प्रभावित था। उसने शब्दों की महत्त्व देते हुए उनके उपयोग को साहित्यिक काय माना है। जब शब्दजय भाषा सफल नहीं होती तो हम सांकेतिक भाषा का आश्रय ग्रहण करते हैं। संकेत मुख्य है उसके द भाषा भाता है। भाषा के सर्वोत्कृष्ट उपयोग में संकेत अतर्निहित रहता है। भाषा 'रूप से दूर का जीवन' है। सांकेतिक चलना रहस्यवादी धर्म-के मूल्यांकन प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है।

जो पांच दृष्टि-क्षेत्र बताये गये हैं उनमें मूलतः दश सम्प्रदाय समीक्षा सिद्धांत को समाविष्ट किया जा चुका है। राजिक्त अथवा 'रिबुग्रतिस्टिक' अत सम्प्रदायों को ज्ञ करने हुए (ties) और अनुष्ठानिक । अपने ऐण्टोनो इन विहाफ का प्रतिपादन किया है जसा श्रोताका की परम्परागत साहित्य के मूल्यांकन को ही व्याख्या करता है।

लेकिन उनके सिद्धांतों का प्रचार हुआ अमरीका में । इलियट की भांति टर्न्पू० एच० ब्राइट भी इंग्लैंड का ही निवासा था लेकिन वह अमरीका में जाकर रहने लगा था । टर्न्पू० यी० यीट्स ने भी अंग्रेजी कवियों की अपेक्षा अमरीका के कवियों को ही अधिक प्रभावित किया । इसी प्रकार रिचर्ड्स, लीविस और विलियम एम्पसन के सिद्धांतों से अमरीका के समीक्षाशास्त्री ह्रा विघ्न प्रभावित हुए ।

रिचर्ड्स के समीक्षा सम्बन्धी ध्यावहारिक सिद्धांतों का अनुकरण करने के कारण लीविस को रिचर्ड्स का शिष्य कहा गया है । वरन् वह इलियट की रचनाओं से विशेष रूप से प्रभावित था, और 'सेन्सेड युथ' का उसने गंभीर अध्ययन किया था । लीविस ने साहित्य का तत्त्व केवल मनोरंजन स्वीकार करने की नैतिकता से उसका सम्बंध जोड़ा । जैसा कहा जा चुका है, 'नयी आलोचना' में किसी अभिनव सिद्धांत की स्थापना न करके समीक्षा के अमुक दृष्टिकोण को ही मुख्य माना जा रहा था । इस समय कला की कला के रूप में स्वीकार करते कला के सूक्ष्म विवेचन को ही महत्व दिया गया । ऐसी दशा में कविता के विम्बविधान, प्रतीकविधान और आत्मकारिता के विश्लेषण और सौंदर्यानुशीलन को नये आलोचकों ने मुख्य माना ।

द्वितीय विश्वयुद्ध के पूर्व ही अमरीकी 'नयी आलोचना' का कट्टर बन् हुआ था । द्वितीय विश्वयुद्ध की समाप्ति के बाद, १९४५ में, नयी आलोचना ने जोर पकड़ा । १९८१ में अमरीकी समीक्षक रैसम का 'द न्यू क्रिटिसिज्म' नामक रचना प्रकाशित हुई । १९३६ में ब्राई० ए० रिचर्ड्स भी अमरीका में जाकर रहने लगा था, जहाँ वह अतिहासिक समीक्षा सिद्धांतों का प्रतिपादन कर रहा था । रैसम ने प्रतीकवादी दृष्टिकोण स्वीकार करते हुए अनाम कविता का महत्व प्रतिपादित किया । काव्य में कवि का निलिप्तता को मुख्य माना गया । आधिभौतिक कविता को अलौकिक चमत्कार से पूर्ण बताते हुए उसे आलोचना का विषय स्वीकार किया गया ।

नये आलोचक 'नूतनता' की खोज में सलग्न थे । उनसेबी शताब्दी के समीक्षा-सिद्धांतों के प्रति उनकी कोई रुचि नहीं रह गयी थी । ऐतिहासिक आलोचना को ही नहीं, वरन् जनतांत्रिक आकाशवाद, उद्योगवाद तथा मार्क्सवाद के अंतर्राष्ट्रीय सिद्धांतों को भी मानने से उन्होंने इन्कार कर दिया था । एलेन टेट और राबर्ट पेन वारेन रैसम के शिष्य थे । क्लिये थर्नबुस ने राबर्ट पेन वारेन के साथ मिलकर एक कविता संग्रह प्रकाशित किया जिसमें कविता का कोई प्रयोजन स्वीकार न कर कविता को केवल कविता के रूप में ही उपयुक्त कहा गया । 'प्रतीकवाद-आधिभौतिक' चिन्तन द्वारा की स्वीकार करनेवाले कवियों को उत्कृष्ट घोषित किया गया । कविता की भाषा को विरोधाभास की भाषा बताते हुए कहा गया कि वह 'विचारों की, व्यंग्य, अप्रत्यक्ष और वक्र रूप में उसी भाषा में अभिव्यक्ति करती है जो उस भाषा से बहुत दूर है जिसका वह चर्चा निर्देश करती है ।' विण्ट्स ने काव्य में नीतिवादी सिद्धांत को स्वीकार करते हुए साहित्यिक मुत्स्यकन के लिए उसे आवश्यक बताया । उसकी

यता है कि रचना-क्षेत्र के नियमों से ही काव्यजय नैतिकता का संचालन समन । माध्य के मूल्यांकन के लिए छंद का होना आवश्यक है, क्योंकि छंद से विचारों परियार होता है जिससे नैतिक महत्त्व बढ़ जाता है । विलियम एम्पसन न स्पष्टता को व्यासगत गठन का काव्योचित साधन मान स्पष्ट कल्पित शक्तियों को विता की पूरता के लिए आवश्यक कहा है । माक्स और फायट के विचारों से भी 'ह प्रभावित था । आधुनिक आलोचना के क्षेत्र में शाब्दिक विश्लेषण को सुव्यवस्थित देने का ध्येय एम्पसन को है । मॉरिस चार्ल्स ने शब्दाविविज्ञान के साथ नला सम्बन्ध जोड़ते हुए वस्तु के चिह्न को मुख्य बताया है । उसकी मायता है कि प्रत्येक कथन में कोई चिह्न रहता है और उस चिह्न में आयाम रहते हैं । जब हम किसी वैज्ञानिक चिह्न की सहायता से किसी वस्तु का प्रतीक स्थापित करने हैं तो वह गूढ़ प्रतीक होता है ।

रिचर्डस की भाँति केनेथ बक अमरीका का एक सुप्रसिद्ध आलोचक हो गया है जिसके समीक्षा सिद्धांतों ने रैसम, टेट हूक्स, वारेन और विएटम आदि समसामयिक समीक्षकों को प्रभावित किया । साहित्य को उसने सांकेतिक प्रक्रिया माना है । भाषा और अर्थ के प्रतीकात्मक रूप का उसने गभारतापूर्वक परीक्षण किया । कविता को यहाँ कवि का प्रतीकात्मक क्रिया-व्यापार कहा गया है । बक की मायता है कि अपन विषय का चुनाव करते समय 'लेखक की अभिव्यक्ति सांकेतिक रहती है और वह उसी विषय का चुनता है जिसे मुरगित रखना उसके लिए आवश्यक है । ब्लैकमूर, इलियट और रिचर्डस आदि समीक्षकों के सिद्धांतों से प्रभावित था । उसने शब्दों को महत्त्व देते हुए उनके उपयोग को साहित्यिक काम माना है । जब शब्दजय भाषा सफल नहीं होती तो हम सांकेतिक भाषा का आश्रय ग्रहण करते हैं । संकेत मुख्य है, उसके बाद भाषा आती है । भाषा के सर्वोत्कृष्ट उपयोग में संकेत अतर्निहित रहता है । कविता 'रूप और अर्थ से दूर का जीवन' है । सांकेतिक कल्पना रहस्यवादी धर्म-के माध्यम से उसने कला का मूल्यांकन प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है ।^१

१—साहित्यिक समीक्षा के जो पांच दृष्टिकोण बताये गये हैं उनमें प्रतीक (archetypal) दृष्टिकोण में बक के समीक्षा सिद्धांत को समाविष्ट किया गया है । इस दृष्टिकोण को टोटेमिक, 'आइडोलॉजिकल अथवा' रिबुप्रसिस्टिक भी कहा है । कवि, कविता और आत्माओं के विवक्षित सम्बन्ध की खोज करने हुए बक ने निषेध ('labso) पूजित वस्तु (fetishes) और अनुष्ठानिक दृष्टान्त (ritual paradigms) की खोज की है । अपने ऐण्टोनो इन बिहाफ ऑफ् द प्ले में उसने शेक्सपियर के नाट्य-क्षेत्र का प्रतिपादन किया है जसा कि अधिकारी, जाति और परदोषभोगी के प्रति ओताओं की परम्परागत अनुभूतियों द्वारा आवश्यक सिद्ध हुआ है । यह दृष्टिकोण साहित्य के मूल्यांकन में सहायक न होकर, रचनाविशेष के मौलिक रूप की ही व्याख्या करता है । विस्वर स्काट फाइथ अप्रोचेज ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ० २४७-५० ।

घोड़ा इतिवृत्त का प्रसंग था। उसने मृत्योदी की 'बना के लिए कला' सिद्धांत की 'ऐसाही कविता' बतूते थे। वे लोग कविता में सामान्य भाषा और मर्म का मध्यम का प्रयोग करते थे। भाष्यवाद की व मानते थे तथा मात्रा व दशा की उन्नी पायद के धारणा का भी साथ जोड़ दिया था। शैली के गृह्युद्ध तथा गानियों के पाणिन्य के इन कवियों की विशेष रूप से प्रभावित किया जिसने मानव-मात्र में भाष्यवाद स्थापित कर के समाज के भवितव्य में नु- गये, यद्यपि मध्य-समय उन्हें प्राप्त हो सकी।

काल के साथ और काम तथा जमनी में बाध का काम हुआ जिन्होंने जीवन का एक नया दृष्टिकोण से विचार किया। द्वितीय विश्वयुद्ध की भीषण घटनाओं का प्रतिबिम्ब उनकी रचनाओं में दिखायी देता है। मान के अक्षररंग के सिद्धांत की प्रतिष्ठित किया जिसमें मनुष्य की गृष्टि का वैश्वविश्व माना गया। युद्धोत्तरकालीन भाष्यवादों के कारण मनुष्य इतना मजबूत हो उठा था कि वह सारा युग युग ही गो बैठा। अक्षररंग व्यक्तित्व के कारण वह समाज से अलग जा रहा और अपने अक्षररंग की उदात्तता के कारण समस्त समाज उसे उदात्त प्रभाव होने लगा। परिणाम यह हुआ कि आत्मवैश्वविश्व हो, निष्पक्षता की उसने अपने ऊपर आरोपित कर लिया। बना की निष्पक्ष मानकर यही भी पलायनवाद की ही मान्य किया गया। काम ने अपने निष्पक्षों में जीवन की घटनाओं का विवरण किया तथा विद्रोह को मानव जाति का 'आवश्यक धारणा' स्वीकार किया। अपने उपवासों में उसने मानव जाति के प्रति किये गये भीषण आलोचनों का सज्जन चित्रण किया। आलोचनी गुणों के साथ उसने बना का विरोध प्रतिपादित किया, तथा कलाकारों को एक कलाकार का हैसियत से दुनिया के सामने म हस्तक्षेप करने का निषेध किया। विभिन्न यंत्रणाओं में से गुजरने के कारण काल के अक्षर-रंग में वनमान 'आत्मप्रणाली' के प्रति आस्था न रह गयी थी। विवाद और क्षिप्तता उसकी रचनाओं की विशेषता है जो उनके उपवासों में प्रतिबिम्बित होती है। उसके नायक 'आत्म' और स्वीकृति के लिए मनुष्य खोजों में सतत हैं, लेकिन वस्तुतः इन खोजों में निश्चयता और आत्म का ध्यान ही अर्थहीन है। काल ने स्वीकार किया कि मनुष्य में मनुष्य अनेक विचारों से आक्रान्त रहता है जिनसे मुक्ति पाने के लिए वह निरन्तर चेष्टा किया करता है।

- इस प्रकार शैली से लेकर इतिवृत्त तक और इतिवृत्त से लेकर 'लैकमूर तक' पाश्चात्य समीक्षा में अनेक स्वर दिखायी देते हैं, यद्यपि सभी आलोचकों में एकमतता देखने में आती है कि वे युगधर्म का मानकर चले। एक ने दूसरे का खण्डन किया यद्यपि एक दूसरे के सिद्धांत की स्वीकार कर उसे पुष्पित और पल्लवित किया, लेकिन युगधर्म बना रहा। सिद्धांत का प्रतिपादन किया गया, फिर उसके विरोध में तक

उपस्थित किये गये और आज में दोनों मतों का समन्वय कर मित्रता को माद कर लिया गया ।

आज के विश्वस्तित समाज में नया आलोचन नय ढंग से विचार करने में मलग्न है । यह सोचता है कि इस बिसरे और उलझे हुए समाज में जहाँ कि ध्वस्तित मापदण्डों के अभाव में जीवन का कोई मूल्य स्थिर नहीं है, वहाँ उसका अगना क्या स्थान हो सकता है ? परिणामस्वरूप 'शुद्ध कला' के नाम पर उमने अपने प्राणको समाज से अलग कर लिया । ई० एम० फोस्टर ने तो उपमास लिखना ही छोड़ दिया । वह लिखता है, ' मैं समझता हूँ, उपमास लिखने से निवृत्त हो जाने का एक कारण यह भी है कि दुनिया का सामाजिक दृष्टिबिन्दु बहुत बदल गया है । मैं पुराने पंथन की दुनिया के परिवार, पारिवारिक जीवन और उसकी सुलनात्मक शाति व विषय में लिखने का अभ्यस्त था । लेकिन वह सब अब नहीं रहा, और यद्यपि मैं नयी दुनिया के बारे में सोच सकता हूँ, क्या क रूप में मैं उसे प्रस्तुत नहीं कर सकता' (बोरिस फोड, "द माइन एज" म जी० ए० बैण्डोव का 'द सोशल ऐण्ड इंटेलिक्चुअल बैकग्राउण्ड' नामक सेत, पृ० १४) ।

आई० ए० रिचर्डस के विचार दलिए "आजकल असत् साहित्य, असत् कला और सिनेमा प्रादि अधिकंश वस्तुओं म अपरिपक्व एव वास्तव म अनुपयुक्त प्रवृत्तियाँ को निधारित करने में महत्वपूर्ण प्रभाव पैदा करते हैं । यहाँ तक कि सुन्दर तबणी अथवा सुन्दर तरण की कल्पना भी—जा स्वभावतः वयक्ति होनी चाहिए—अधिक तर पत्र पत्रिकाओं क आवरण और सिनेमा के अभिनेताओं को देखकर हा निश्चित की जाती है ।' (वही, पृ० ३६)

आज का आलोचक विसा न किसी रूप में विश्लेषणात्मक आलोचना का ही समयक दिखायी देता है । रूपात्मकता और अभिव्यजना पर उसका शक्ति पत्रित है । बीवर (Beaver) के शब्द म 'नयी आलोचना शब्दाविविनान, छ ॥ बिम्ब विधान (इमेजरी), रूपक (मेटाफर) और प्रतीक पर और देत हुए, केवल मूल पाठ (सामान्यतया कविता) का—आवनचरित, ऐतिहासिक परम्परा तथा पृष्ठभूमि से अलग कर—मुख्य माती है । तत्कालस्थ, सामाजिकान अथवा मनोविज्ञान के अतिरिक्त-साहित्यिक (ऐक्स्ट्रा लिटेरी) कला बीशल का वह साहित्य में उपयोग करती है ।" एसी परिस्थितियों में शािदक विश्लेषण के अनेक प्रयोग किये गये जिससे प्राधुनिक आलोचना जटिल दुरुह और मूक्षम बनकर सवसाधारण के जीवन से अलग जा पड़ी ।

नय आलोचकों की मायताओं में परस्पर भिन्नता पायी जाती है । लेकिन सभी ने मुख्यतया कविता को नान का एक प्रामाणिक स्रोत स्वीकार किया है जो अपने अतिरिक्त अय किसी रूप में सप्रेषणाय नहीं है । इससे काव्य रचना में वयक्तिक सामाजिक अथवा नैतिक तत्त्वों के स्वीकार करने का आवश्यकता नहीं रह जाती, क्योंकि ये बाह्य तत्त्व हैं तथा कविता को बुद्धिग्राह्य करने के लिए उसका केवल स्पश

भर करते हैं। इसी स्थान पर प्रत्येक कविता के गठन अथवा समस्त वाक्यात्मक अनुमति से सम्बन्ध रखनेवाले गठन सम्बन्ध या उन तत्त्वों को प्रमुख माना गया है। इन चारों के शब्दों में, "कविता किसी विशेष तत्त्व से निहित होकर सम्बन्ध या के समूह, गठन पर आधारित है जिसे कविता कहा जाता है।" (विस्तर स्वी, पादय प्रो-फेसर् थोफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म पृ० १८१)। ऐसी स्थिति में 'तथी आलोचना' के सिद्धांत प्रमाण अप्रतिपाद्य अस्पष्ट हो के कारण जनसाधारण को समझ के बाहर होते चले गये। परिणामस्वरूप अक्सर के 'विरोधाभास' (कॉन्ट्राडिक्शन), रंग के 'संरचना' (टैंग्रिफर), टेट के 'तनाव' (टेंशन) और एम्पसन की 'अस्पष्टता' (ऑफ गुडरी)—जिसे कि कविता का एतन्मात्र मिठाई माना गया है—का विरोध किया जाने लगा। एन० सी० नाइट और एफ० मार० सीविल ने एम्पसन और रिचर्ड्स तक को इन बातों के लिए दोषी ठहराया है कि उन्होंने कलाकृति का परीक्षण करते समय उसके एन ही अंश को लिया, समस्त अंगों को नहीं। स्वयं रंग समझने की लोचन अथवा की आलोचना की है। इसी प्रकार 'नैवमूर ने भी इस नयी काव्य पद्धति की समाप्ति की। (वही पृ० १८२)

प्रश्न होता है कि क्या साहित्यकार का कोई सामाजिक दायित्व है या नहीं? युग चेतना साहित्य में प्रतिक्रिया होनी चाहिए अथवा नहीं? यदि जीवन शाश्वत है, उसकी परम्परा अटूट है, तो क्या जीवन को सुन्दर बनाने के दायित्व से मुक्त रहा जा सकता है?

तात्समाय लिखता है नयजागरण काल के पश्चात् लोगों ने विश्राम हा सो दिया है। सौंदर्य उनका ईश्वर हो गया है।' तथा 'माइन आर्ट एन प्रकार का शब्द बन गया है। जितना ही गहरे में हम प्रवेश करें, यह छिछला होता जाता है। इसकी पद्धतियाँ हैं केवल निरर्थक उधार प्राकृतिक यथार्थवाद, पाश्चात्य और अश्लीलता का आह्वान तथा विस्तार की जटिलताएँ' (एफ० एल० लूक्स, लिटरेचर ऐण्ड साइकोलोजी पृ० २८६ पर मे)।

लूक्स का विचार मननीय है—'कितनी ही बार यह सोचकर मैं आश्चर्यचकित रह जाता हूँ कि कितना दिन मानव सभ्यता का अंत होगा वह अंत अगुम्ब से नहीं, दुष्कालों से नहीं और इस प्रकार के अंत किसी प्रदूषण से भी नहीं, बल्कि होगा केवल मनुष्य की बुद्धि तथा अत्यधिक कृत्रिम सभ्यता के तनाव के बीच आत्म नियंत्रण के ह्रास से। मैं नहीं कहता कि अगुम्ब शक्यता है इसकी केवल समाप्ति है, विशेष करके, इस प्रकार के 'माइन आर्ट' को पढ़ने अथवा सुनने से ऐसा लगता है।' तत्पश्चात् "दोमबी आर्टि के साहित्य में बहुत स्वच्छन्दतावाद है, बहुत यथार्थवाद है, दोनों ही बहुत करके अधम प्रकार के हैं। यदि मुझसे प्रश्न किया जाय कि पिछले पचास वर्षों में ऐसी कौनसी विशेष बात है जिसे मैं नहीं पा सका मैं समझता हूँ, मेरा उत्तर होगा—'विवेक और गौरव।' (वही, पृ० १४०)।

परिशिष्ट १

पारिभाषिक शब्दावली

Abstract घमूतं	Communicate संप्रेषित करना
Accidental आकस्मिक	Composition रचना विधान
Action काय, नाय व्यापार, कायकलाप	Concept विचार
Aesthetic सौंदर्यशास्त्र	Conception भा यत्ता, धारणा
Allegory अ याक्ति	Construction रचना
Ambiguity अस्पष्टता	Creative रचनात्मक, सृजनात्मक
Amplification विस्तारपूर्वक वखन करना	Criticism समीक्षा, आलोचना
Analogy सादृश्य	Decorum मर्यादा
Analysis विश्लेषण	Design बनावट
Appeal प्रमाण	Didactic उपदेशात्मक
Appreciation प्रशंसा करना, भूल्या बन करना	Dialectic द्वन्द्वात्मक, तर्कशास्त्रीय, वनातिक
Art कला	Diction पदविन्यास, मरणि
Art of Rhetoric वक्तृत्व कला	Dimension आयाम
Art of Poetry काव्य कला	Dithyrambic Poetry रीद्र स्तोत्र
Artistic कलात्मक	Divine देवी
Blank Verse अनुदात पद्य	Doctrine मत, सिद्धांत
Brevity मक्षिप्तता	Dynamic गत्यात्मक गतिशील
Canons नियम, सिद्धांत	Elegy शोकगीत
Capacity योग्यता	Element तत्त्व
Catharsis विरेचन, समाजन	Emotion मनोवेद्य, भाव
Chorus सामूहिक गान	End उद्देश्य
Classical शास्त्रवादी, क्लासिकल, आभिजात्य	Epic महाकाव्य
Cognition बोध	Episode प्रामयिक कथा, उपकथा
Comedy कामेडी, प्रहसन, सुखांत नाटक	Epistolary पत्र-काव्य
	Essence सार
	Ethical आचारशास्त्र मवधी

Existentialism अस्तित्ववाद	Intuition गद्वानुभूति, प्रातिमगान
Expression अभि व्यञ्जना	Irrational असंशय
Fable कथा, कल्पित कथा	Judgement मूल्यांकन, निगुण
Fallacy हेत्वाभास	Justice न्याय
Fancy भावतरंग	Literary साहित्यिक
Feeling भाव, अनुभूति, विचार, भावना	Literary Taste साहित्यिक सविश्लि
Fiction उप-यास	Logic लज
Figures of Speech कलरार	Ironic शीति काव्य
Figurative आलंकारिक	Manifestation प्रगन, अभिव्यक्ति
Form रूप, रूपविधान, रूपरुप	Manner शीति, ढग पद्धति
Grotesque भोडा विषम	Mark मुनीटा
Hallucination मतिभ्रम	Materialism मीजिनवाद
Harmony सामञ्जस्य, अनुसूता	Matter विषय, वस्तु पदार्थ
Hedonism सुखवाद	Metaphor रूपर
Hellenism शीकनाद	Metaphysical सम्भारमरिदा
Humanism मानववाद	Mechanical यांत्रिक
Humanitarianism मानवतावाद	Medium माध्यम
Humour विनोद	Metre म्
Idea विचार, पैचारिक रूप, भाव, रूप	Model आदन, नमूना
Idealist विचारवादी, भाववादी	Moral नतिश
Image बिम्ब	Muse कथा की अपिष्टातु देशे
Imagery बिम्बविधान	Naive सरल
Imagination कल्पना	Naturalism प्रकृतवाद
Imagism बिम्बवाद	Neo-Classicism नरुतात्नवाद
Imitation अनुकरण, अनुकृति	Objective वस्तुनिष्ठ
Impression प्रभाव	Ode सधुगीत
Impressionism प्रभाववाद	Paradox विरोधाभास
Improbable Possibilities असंभाव्य संभावनाएँ	Passion मनोवेग, भावावश
Impulse आवेग	Perception सहजबोध, ऐंद्रिय ज्ञान
Inspiration प्रेरणा	Persuasion प्रत्यय
Instinct सहजवृत्ति	Pleasure आनंद
	Plot कथानक
	Poetic काव्यात्मक

Poetic Justice काव्य न्याय	निजपरक, आत्मपरक
Precept विचार, धारणा	Subject matter विषयवस्तु
Primary प्राथमिक	Sublime उदात्त
Principle मुख्य	Subconscious अवचेतन
Process प्रक्रिया	Substitute स्थापान
Production उत्पादन	Suggestion संकेत
Propriety प्रौचित्य	Symbol प्रतीक
Puritanism शुद्धतावादी	Symbolism प्रतीकवाद
Rational बौद्धिक	Symmetry अनुकूलता, सामंजस्य
Renaissance नवजागरण	Syntax वाक्य रचना
Reproduction प्रतिकृति	Synthesis संतुलन, सम वय, संश्लेषण
Rhetoric वक्तृत्व कला	Technical पारिभाषिक
Rhyme छन्द	Tendency प्रवृत्ति
Rhythm लय	Theme विषय
Romance प्रेमावधान	Theory सिद्धांत
Romantic स्वच्छन्दतावादी, रोमांटिक	Theology धर्मविज्ञान
Satire व्यंग्य	Tragedy ट्रेजेडी, दुःखान्त नाटक
Semantics शब्दावधिज्ञान	Typical प्रस्थात्मक
Sensation संवेदना	Unconscious अवचेतन
Sensitive संवेदनशील	Understanding बुद्धि
Sentiment भावावेग	Unity यत्न
Sonnet चतुष्पदी	Universal सामान्य
Spiritual आध्यात्मिक	Values मूल्य
Stimulus उत्तेजन	Verses पद्य
Structure ढाँचा	Vision दृष्टि
Style शैली	Voluntary ऐच्छिक
Subjective व्यक्तिनिष्ठ, आत्मनिष्ठ,	Wit वाग्बेदगध्य, वाक्चातुर्य

ग्रीकों की रोमी शब्दों के उच्चारण

Accus अवगुण	Iliad इलियड
Acharyman अवगुण	Ion आयोन
Achilles अकिलिस	Isocrates इसोक्रैटिस
Aeschylus ऐस्कुयलस	Ionginus आयंगुस
Agathon अगथोन	Miden मायिदा
Ajax अजस	Ode ओदी
Alexander अलेक्जेंडर	Odyssey ओडीसी (ओडिसी)
Amphion अम्पियोन	Odysseus ओडीसेस
Anaxagoras अनाक्सागोरस	Oedipus Tyrannus ओडिपुस टायरे नुग
Andromeda अन्ड्रोमीदा	Orestes ओरेस्टीस
Antigone अन्टिगोनी	Orpheus ओरफेयस
Archon आरखोन	Pacuvius पाकुवियस
Aristophanes अरिस्तोफानीस	Pericles पेरिक्लीस
Aristotle अरिस्तोतलिस (भरतृ)	Permenides पेरमनिडिस
Cratinus क्रातिनोस	Peri Hupson पेरि ह्युप्सोन
Demetrius दिमित्रीस	Phaedrus फाएड्रस
Demos दिमोस	Philebus फिलेबुस
Demosthenes दिमास्थेनीस	Plato प्लाटोन (प्लेटो)
Diomedes दियोमीडीस	Protagoras प्रोतागोरस
Dionysius दियोनिसीअस	Sorates सोक्रेटीस (सुक्रेत)
Donatus दोनेतुस	Sophocles सोफोक्लीस
Empedocles एम्पेदोक्लीस	Storapades स्टोरफिदास
Epicharmus एपिखरमोस	Thebes थीबे
Eudemus युदिमुस	Theodorus थियोडोरस
Eulisus यूलिसस (ओडीसेस)	Theogony थिओगोनी
Eupolis यूपोलिस	Thesmophoriae वेस्मो फोरियागोरस
Euripides यूरोपीडिस	Thrasymachus थ्रासिमखोस
Gorgias गोगीअस	Thespis थेस्पीस
Hesiod हिसिओडस	Tragodia त्रगोडिया
Homer होमरोस (होमर)	Troy त्रॉय (ट्राय)
Hypocrites ह्यिपोक्रैटिस	
Icaria इकैरिया	

* बम्बई स्थित ग्रीस कॉन्सुलेट जनरल के की सुल जनरल के अनुग्रह से ।

संदर्भ ग्रंथों की सूची

(१) सामान्य

- विलियम के० विममेट (जूनियर) एंड सिनये य ब्रुकम लिटरेरी क्रिटिसिज्म
ए शार्ट हिस्ट्री, लंदन १९५७
- डेविड हंचोज क्रिटिकल अग्रोवेज टू लिटरेचर लंदन १९६८
- रैने वेल्ले एंड अॉस्टिन वारेन ययोरी आफ लिटरेचर, लंदन, १९६३
- रैने वेल्ले ए हिस्ट्री आफ माडन क्रिटिसिज्म, भाग १-८ (१७५०-१९५०),
लंदन, १९५५-१९६६
- जाज घाटसन द लिटरेरी क्रिटिज्म इंग्लैंड, १९६२
- जाज सेंटमवरी हिस्ट्री आफ क्रिटिसिज्म, तीन भाग, लंदन, १९३४ ३५
- जाज सेंटमवरी ए हिस्ट्री आफ इंग्लिश क्रिटिसिज्म, लंदन, १९३६
- जे० डब्ल्यू० एच० एटकिंसन लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन एंग्लिक्विटी, दो भाग,
लंदन १९३४
- जे० डब्ल्यू० एच० एटकिंसन इंग्लिश लिटरेरी क्रिटिसिज्म सेविएटाप एंड
एटीय सेंचुरीज, लंदन १९५१
- लैंग्री एंड कजामिया हिस्ट्री आफ इंग्लिश लिटरेचर, लंदन, १८३३
- माक शारेर क्रिटिसिज्म द फाउण्डेशन्स आफ् माडन लिटरेरी जजमेंट,
न्यूयार्क १९४८
- डब्ल्यू० वेसिल वसफोल्ड जजमेंट इन लिटरेचर (साहित्य का मूल्यांकन),
अनुवादक रामच० तिवारी वाराणसी, १९६४
- एवरक्रोम्बी साहित्यालोचन के सिद्धांत (हिंदी अनुवाद), सोमेश पुरोहित
बम्बई, १८६३
- प्रिंसिपल्स आफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म बम्बई १९४८
- थार० ए० स्काट जेम्स मेकिंग आफ लिटरेचर, लंदन, १८३६
- विलियम हेनरी हडसन एंट्रोडक्शन टू द स्टडी आफ् लिटरेचर (अंग्रेजी
साहित्य का इतिहास) अनुवादक जगदीश बिहारी निष, लखनऊ, १९६३
- सावित्री मिह्रा पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा दिल्ली
- शिवरामसिंह चौहान आलोचना के सिद्धान्त दिल्ली १९६०
- भगीरथ दीक्षित समीपानोक, बम्बई १८६४
- लक्ष्मोसागर वाण्येय पश्चिमी आलोचनाशास्त्र, लखनऊ १९६१
- शांतिस्वरूप गुप्त पाश्चात्य काव्यशास्त्र के सिद्धांत, दिल्ली, १९६५

रामप्रवण द्विवेदी धर्मवेदी भाषा घोर गालिय, वाराणसी, १९१०
 पदरा तारापण जुगत पारिभाष्य समीक्षा निष्ठा ३, वाराणसी, १९१०
 ए हिमालय चोफ किमोषापी सपान्ध एम रोरोम्पन ०१० पी मुद्रित,
 मोरको, १८६७

पति ए०२४ न द मेगाइव रोरोदिया चोफ किमोषापी, म्यूपा, १८६७
 शिवियम द्विराटर, द बोर्लबिया बिदिग डेस मेगाइवानीदिग, म्यूपा,
 १९१४

(२) प्राचीन समीक्षा

८५० द अरोसीजी, बालू
 डा० ए० डा० राजन ग्रेट डाइसाल चोफ धेटो, 'म्यूपा' १८५६
 जगदाशमन्त्र चैन भारताय तरयविन्ता, राजमस प्रकाश प्रा० नि० मम्बई
 होमर इतिवृत्त, ए० टी० मर, जिल्द १-२, लाएव साइबेरी, लदन १९१०,
 १९४२

जे० मा० घरी हिस्ट्री आफ प्रात सीमरा सस्तरण १९५१
 विल डयराण्ट द साइफ चोफ प्राग, 'म्यूपा', १८३६
 होमर ओडिसी, जे० डब्ल्यू० मैक्स, १-३, लदन, १९०३, १८०४, १९१०
 अरिस्तोफनीस द मपाउइस बेंजमिन विक्स राजस, लदन, १८१६
 अरिस्तोफनीस द प्राग्मि गिन्डट मरी, लदन, १९१२
 गिन्डट मरी ए हिस्ट्री आफ ऐंशिऐण्ट घोव लिटरेचर लदन १९१७
 हम्मिरोद द मियोमोनी, सा० ए० ऐरटन, लदन
 वरनेर जाएगेर अरिस्टोटल, रिचड राबिनसन द्वारा अनुदित, मायगफोड,
 १९३४

एस० एच० यूधर अरिस्टोटल्स थ्यारी आफ पोएट्री एण्ड फाइन आर्ट, लदन,
 १९२३ (इसी म 'द पोएटिक्स' भा है)

डा० नगंद्र भरस्तु वा नाथ्यशास्त्र इलाहाबाद १९५७
 शिवान द शर्मा भरस्तु हि दीर्घमिति, उत्तरप्रदेश, वाराणसी, १९६०
 जे० डब्ल्यू० एच० एटकिंस इंग्लिश लिटररी क्रिटिसिज्म द मडीयल फेन,
 कैम्ब्रिज, १९४३

लाजाइनस, ऑन द सन्ताइम, डब्ल्यू० हेमिल्टन फंड कैम्ब्रिज, १९५३
 विल डयराण्ट सीजर ऐण्ड काइस्ट, म्यूपा १९४४
 जे० एम० वाटसन सिसरो ऑन थोरेटरी ऐण्ड थोरेटस, लदन, १९०६
 सिसरोज सैटस ट हिज ब्रदर क्विंटस

सिररोज, लेंटस टू ब्रूट

द ओरेतोरे (आन द करेक्टर भाक द ओरेटर)

ब्रूटस (रिमाबल ग्रान एग्जिनेण्ट ओरेटस

सिसरो द भाकिमज, लदन, १६११

बैन्सर जे० फ्राइमर बम्पोट बक्म आफ होरेम यूयाक, १६३६

किगण्टीचियन इन्टीटयूटिपो, ओरेतोरिया भाग १-४, एच० ई० बटलर,
लदन, १६३३-४३

(३) आधुनिक समीक्षा

सर किलिय सिटनी ऐन अपोलोजी फॉर पोएट्री, एडमंड डी जोस, द वल्हम
बनासिन्स इग्लिश क्रिटिकल ऐसेज, सिक्मटोय, सेव्ठीय एण्ड एटोय सेंचुरीज,
ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस, १६४७

जॉनसन साइफ ऑफ ड्राइडन, डब्ल्यू० एच० शाप, बम्बई
ड्राइडन (जॉन) हीरोनिक पोएट्री एण्ड पोएटिक लाइमेंस, मर्नेस्ट राइस -
ड्रामेटिक पोएजी एण्ड मरर ऐसेज, लदन १६३६

राइडन ग्राउएडम ऑफ क्रिटिसिज्म इन ट्रेजेडी, १७०३

जान रिचर्ड ग्रीन एसेज ऑफ जोसेफ एडोसन, लदन, १६३४

जान डेनिम एज भाक पोप (१७००-४४), लदन १६२७

जान चरटन कोलिस पोप्स ऐसे ग्रान क्रिटिसिज्म, लदन १८६६

जोसेफ, डनिस एडवांसमेंट एण्ड रिफार्मेशन ऑफ मांडन पोएट्री, एडमंड डी
जोस, इग्लिश क्रिटिकल ऐसेज (१६, १७, १८ वी सेंचुरीज), ऑक्सफोर्ड यूनि-
वर्सिटी प्रेस, १६४७

जोसेफ एडोमन केयरी वे ऑफ राइटिंग, इग्लिश क्रिटिकल ऐसेज (१६, १७
और १८ वी सेंचुरीज), ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस १६४७

जोसेफ एडोसन इग्लिश क्रिटिकल ऐसेज के अंतर्गत 'क्रिटिसिज्म ऑफ परे-
डाइज लॉस्ट'

एडमंड यंग कजेक्चर्स ऑन ओरिजिनल बम्पोजीशन, एडमंड डी० जोस,
इग्लिश क्रिटिकल ऐसेज (१६, १७ और १८ वी सेंचुरीज), लदन, १६४७

रिचार्ड हूड लेन्स ग्रान शिवलरी एण्ड रोमास एडमंड जोस, इग्लिश
क्रिटिकल ऐसेज (१६, १७ और १८ वी सेंचुरीज)—इसके अंतर्गत 'स्पेंसर
एण्ड मिस्टन

सैमुअल जॉसन द आइडलर (२ भाग), एस० जॉसन, तीसरा संस्करण,
लदन, १६१७

लेसिंग लाप्रोफन, सर राबर्ट फिलिपोर, लदन, १६१०

जॉन ग्रामोसोफी- कालिबरसेशन ऑफ गेटे विद एवरमीन, लॉन्ग, १९१०
 वाल्टर होयेर गेटेज साइफ इन विमबग, साइप्रिंग, १९५३
 एच० जे० वेल्स गेटे, विज्डम एण्ड एक्स्पेरिएंस स, दाल्ट १९४८
 जे०ई० हियामा गेटा लिटररी ऐसेज ऑन टाइटेनिंग पोएट्री, लंडन १९२१
 विलियम वरमबय पोएट्री एण्ड पोएटिज डिक्शन, एम्बेज जाग गार्डनरीय
 मैगुरी विटिक्स ऐसेज, लंडन, १९१६

वालरिज ग्रामोसोफिया लिटरेरिया, २ भाग, जे० ग्रा ग्राम, ग्रामको १९०७
 वालरिज ग्रामोसोफिया लिटरेरिया (ग्रामाय १४, १४२२), ग्रा ग्राम, ग्रामको,
 विल्मिज, १९२०

जे० ए० एम्बेया- वालरिजस विजोसोफी ऑफ लिटरेरर विल्मिज १९६५
 हबर्ट रीड वालरिज ऐज विटिक्स लंडन १९४८
 बी० एच० वालरिज स लाइट ग्रामरन इन रिज लेक्स, लंडन १९२७
 शेलो ए डिक्शन ऑफ पोएट्री, सी० ड० योशान हग्लिग लिटररी विटिगिगम,
 ग्रेट ब्रिटेन

लॉड हौगटन, द पोएम्स ऑफ जॉन कौन्स विद द साइफ एंड लंडन २ भाग
 लंडन १९१३

मारिप्रो ग्राउ, द रोमांटिज एगोनी, लंडन, १९५१

ले हएट ग्राउट इज पोएट्री, एडमण्ड जो स नाइनटी व गुरी विटिक्स
 ऐसेज लंडन १९१६

वैलिस्की दशन साहित्य और आलोचना, अनुवादक नरोत्तम नागर पोपुलर
 पब्लिशिंग हाउस दिल्ली, १९५८

इसकम जनरल ऑफ द इण्डो सोवियत बल्बरेल सोसायटी, स्पेसल नंबर, १९५७
 एनैट जे० साइम स कटी मुहटी एण्ड बेंज इन रशियन एण्ड सोवियत पाट,
 कैम्ब्रिज, १९५५

जी० बी० एन्सानोव ग्राट एण्ड सोशल साइफ बम्बई, १९५३

मावम एण्ड एमेल्स लिटरेरर एण्ड ग्राट, बम्बई, १९६५

एमिली व स ग्राट इज मार्क्सिज्म, बम्बई, १९४५

गोर्की लिटरेरर एण्ड लाइफ लंडन, १९४६

सोवियत ग्राट (पत्रिका, १६ नवम्बर, १९४५)

जॉन रवी सोवियत लिटरेरर टुडे, लंडन १९४६

स्फुटनिक (मयनी टाइजेस्ट), मास्को, जनवरी, १९६७

'सोवियत लिटरेरर' (मयनी) मास्को ७, १९६७

राहुन साहित्यायन, वैज्ञानिक भौतिकवाद, इलाहाबाद, १९४७

मार्नोल्ड क्लवर एण्ड अनार्की, लंदन, १९३४

मेथ्यू मार्नोल्ड ऐसेज इन क्रिटिसिज्म (फर्स्ट सीरीज), लंदन, १९३२

ऐसेज इन क्रिटिसिज्म (सेकण्ड सीरीज), लंदन, १८८८

जाउबर्ट ऐसे इन क्रिटिसिज्म,

लियो ताल्सताय ब्रूट इज माट, अनुवादक ऐनमेर मीने लन्दन, १९२८

मुक्ति की कहानी, सस्ता साहित्य मंडल, नई दिल्ली, १९४४

ह्विस्टर द जेंटल माट आफ मोंकिंग ऐनीमीज, यूवाक, १८९०

ह्विस्टर द पोएटिक प्रिंसिपल आफ शोरेर क्रिटिसिज्म द फाउण्डेशन्स ऑफ
माडन लिटरेरी जजमेण्ट, यूवाक, १९४८

वाल्टर पेटर द रेनेसां स्टडीज इन माट एण्ड पोएट्री, यू अमरीकन लाइ-
ब्रेरी, १९५६

मॉस्कर वाइल्ड इण्टे गेस (द डिफेंस ऑफ लाइव, पैन, वेजिटल एण्ड पाइजन,
द क्रिटिक ऐज आर्टिस्ट द ट्रय आफ मास्क्स), द सोल आफ सैन रोबर्ट रॉस,
बीस्टन

जगदीशचन्द्र जैन विश्व साहित्य के ज्योति पुत्र, यम्बई, १९६२

वाल्टर पेटर एप्रेशिएशन स, लंदन, १९२०

ए० सी० ब्रेडले ऑक्सफोर्ड लैक्चर ऑन पोएट्री लंदन, १९३४

फोचे एसेस आफ एस्थेटिक्स, अनुवादक डगलस माइनस्ली, लंदन, १९२१

एस्थेटिक्स, अनु० डगलस माइनस्ली, लंदन, १९५३

माई फिनासफ्री, लंदन, १९४६

डिफेंस आफ पोएट्री, आक्सफोर्ड, १९३३

सौंदर्यशास्त्र ■ मूलतत्त्व अनुवादक श्रीकांत खरे, इलाहाबाद १९६७

डा० सुरेन्द्रनाथ दासगुप्ता सौंदर्य तत्त्व, अनुवादक डा० आनंद प्रसाद दीक्षित
इलाहाबाद, वि० स० २०१७

शम्भुदत्त झा रिचर्ड्स के आलोचना सिद्धांत, पटना, १९६७

विविधन हो सोला पिएटो नाइसिस इन इंग्लिश पोएट्री (१८८०-१९४०),
लंदन, १९५८

जे० सी० रेंसम द यू क्रिटिसिज्म, अमरीका, १९४१

माई० ए० रिचर्ड्स प्रिंसिपलस आफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म, लंदन १९३४

योर विण्टस इन डिफेंस ऑफ रीजन, लंदन, १९४३

शेल्डोन चेरी द स्टोरी ऑफ माइन माट लंदन, १९५८

आयर सिमन्स द सिम्बोलिस्ट मूवमेंट इन लिटरेचर, लंदन, १९०८
टी० एस० इलियट

द सफ्रेड बुड, लंदन, १९३४

व्हाट इज ए भलासिक, लंदन, १९४५

पायटस ऑफ ब्लू ट्रेडीशन, लंदन

द सफ्रेड बुड ट्रेडीशन एण्ड इंडीविजुअल टलठ

द यूज ऑफ पोएट्री एण्ड द यूज ऑफ क्रिटिसिज्म, लंदन, १९३३

ग्राइसिस इन इग्निस पोएट्री

सेलेक्टेड ऐसेज, लंदन १९५१

ग्यार० ए० स्कॉट जेम्स पिपटी ईयस आफ इग्निस लिटरेचर (१९००-५०),
लंदन, १९५१

माइकेल रायटस द फायर बुक ऑफ मांडन वस, लंदन, १९६५

डेविड डेव्हाज द प्रेजेंट एज, आफ्टर १९२०, लंदन, १९२८

स्टैनले एडार हाइमैन द थ्रान्ज विजन, यूयाक, १९६१

एम्पसन एम वजनस आफ पैस्टोरल, लंदन, १९३५

ए० जे० जर्ज नोटस ऑन क्रिटिसिज्म एण्ड क्रिटिक्स दिल्ली

जलिमन वेन ऐसेज 'पोएम्स एण्ड लटस, लंदन, १९३८

एफ० एल० नूकस लिटरेचर एण्ड साइकोलोजी, १९५१

विल्वर स्वाट फाह्व अप्रोचेज ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म, यूयाक, १९६२

वोरिम फोड, द मांडन एज लंदन, १९६४

व्या पॉल साग्र व्हाट इज लिटरेचर लंदन, १९५०

अलवट कामू द मिथ ऑफ सिटीफन, लंदन, १९५५

अलवट कामू द रिवल, पैग्वन बुक्स, १९६२

फ्रान्ज काफ्का द डायल, पैग्वन बुक्स, १९२५

फ्रांज काफ्का द कासल, पैग्वन बुक्स, १९६३

मार्टिन एस्सलिन, द थियटर ऑफ द ऐन्स, लंदन १९६४

ई० ए० ग्रीनिंग लेम्बोन द रुडीमण्टस ऑफ क्रिटिसिज्म, ऑक्सफोर्ड, १९१७

डेविड डेव्हाज ए स्टडी ऑफ लिटरेचर, यूयाक, १९४८

अनुक्रमणिका

टि०=टिप्पणी, दे०=देखिए

अकादमी (विद्यापीठ) २, टि०, १५, २६

अतियथायवाद (दे० 'रैबो मायर')

अरिस्टोटल (अरस्तू, दे० 'यूनानी समीक्षा' २, २६ ४७, ३२, ४८, टि०, ६५, ७३, १००, १०६ १२० (की कृतियों के अनुवाद), १२२, १२३, १२४, १२५, टि०, १२८, १३१, १३५, १४०, १४७, १५७, १५८, १६४, १६५, १६६, टि० १६८, १६९, १८०, १८३, २९९, ३०१, ३०६, ३११, ३८०, ३८९, ४१३

अरिस्तोफनीस (नाटककार) ८, ११ ४, ३५, टि०, ७५, ७७, ९४, ९५

आर्नोल्ड मैथ्यू (दे० 'यथायवादी आलोचना')

आलकुह्न (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')

आलोचना (स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं) ३

—प्लेटो की रचनाओं में आलोचना संबंधी सिद्धांत १५

आंगस्टन युग = पोप युग १७१ = अंग्रेजी साहित्य का स्वर्णकाल, १९०

आइन डब्ल्यू० एच० (दे० 'समसामयिक आलोचना')

इसोर्नीटीस २, ५ (मनतृत्वकला का विद्वात्) ६५

उमरखैयाम ३२७

एडीसन जोसेफ (दे० नव्यशास्त्रवाद' के अंतर्गत 'अठारहवीं शताब्दी की समीक्षा')

एथेंस (यूनान की राजधानी)

एम्पसन विलियम (दे० 'समसामयिक आलोचना')

एस्क्लस (दे० 'ट्रैजेडी')

'एस्थेटिक' (सौंदर्यशास्त्र)—प्रत्यक्षबोधविज्ञान ३०६ टि०

'ओडिसी' ६ टि०, ६१ (लैटिन में अनुवाद)

ओवन विलफ्रेड (दे० 'समसामयिक आलोचना')

कलावादी सिद्धांत—१९ वीं-२० वीं शताब्दी ३१९-६६

कलारूपवादी सिद्धांत ३२१, ४९२ (किन् परिस्थितियों में)

जेम्स हिल्लर ३२१ २२

कलावादी सिद्धांत और काण्ट ३२१, टि०, ३२२ टि०

रस्किन पर मुकुदमा ३२१

मानवता और कला ३३८ टि०

एडगर एलेन पो ३२३ २६ ३६२, ३६८, ३६९, ४००

'प्रथम कोटि का कवि' ३२३

'आलोचक का महत्वपूर्ण स्थान' ३२३

'बोकेलिनी की पौराणिक कथा ३२३

सुषि द्वारा सौंदर्य के प्रति आकर्षण ३२१ २४

सौंदर्य के चिन्तन से आत्मा का उन्नयन ३२४

काव्य और संगीत ३२४ २५, ३२५ टि०

'कविता, कविता के लिए' ३२५ २६

उपदेशात्मक काव्य—अष्ट काव्य ३२५

और विष्टस की आलोचना ३२६

वाल्टर पेटर ३२७ ३३५

कलावादी सिद्धांत का अग्रणी ३२७

सौंदर्यवादी या दोलन का नेता ३२७

रूपवादी सिद्धांत का अधिकारी विद्वान् ३४१

नैतिकता संबंधी अस्पष्टता ३२७ २८

सौंदर्यवादी सिद्धांत कलावादी सिद्धांत पर आधारित ३२७

सौंदर्यवाद में भावावेश की तीव्रता ३२८ ३०

संगीत समस्त कला ३२५ टि०

लूकस द्वारा आलोचना ३२९ टि०

रैने वसे द्वारा आलोचना ३२९ टि०

रूपविधान—सौंदर्यवाद का सिद्धांत ३३०

आत्मभावना की अभिव्यजना के कारण कला में सौंदर्य ३३० ३१

कलाकार की शब्दावली ३३१ ३२

शब्दालंकार का निरर्थकता ३३२

आत्मनियंत्रण में सौंदर्य ३३२ ३३

अष्ट शैली से सलित कला का ज म ३३३

अष्ट शैली की रचना ३३३

शब्दावली के अन्वेषण में अध्यवसाय ३३३

शैली में अभिव्यजना शक्ति ३३४

शैली की वैयक्तिकता ? ३३४

कला की महत्ता ३३४

पेटर की समीक्षा ३३५

भग्रेजी गद्य का निर्दोष लेखक ३३६

भास्कर वाइल्ड ३३६ ४०, ३१७

सौंदर्य का परम उपासक ३३६ ३७

सौंदर्यविज्ञान का आन्दोलन और सौंदर्यपरक रसिकता ३३६ १७

कला सर्वोपरि वास्तविकता ३३७ ३८

कला पुनः की प्रतीक नहीं ३३७

कला और प्रकृति ३३८ ३९

कला में रूपविधान ३३९ ४०

संगीत-समूह कला ३३५ टि०

कला का उद्देश्य ३३० टि०

ए० सी० ब्रैडले ३४१ ४६

कविता में कल्पनात्मक अनुभव ३४१ ४९

कलावादी मत सचची भातियों का निराकरण ३४२ ४३

काव्य मानवहित का विरोधी नहीं ३४२

जीवन और काव्य का संबंध ३४२

विषय और रूपविधान का पुनरुत्थ ३४३

काव्य का मूल्य काव्य में ३४३

कविता का विषय ३४३ ४४

क्या रूपविधान ही सब कुछ है ? ३४४-४५

रूपविधान अभिव्यजना है ३४५-४६

कविता चित्रकला और संगीत से भिन्न नहीं ३४६

श्रेष्ठ कविता में असंख्य शक्तों का सूचन ३४६

बेनेदेतो त्रीचे ३४७ ६९

सौंदर्यशास्त्र का प्रतिष्ठाता ३४७

सौंदर्यशास्त्र को स्वतंत्र स्थान का प्रदाता ३४७

सौंदर्यवादी सिद्धांत की परंपरा ३४८

बोद्लेयर, ह्यूस्टर और वाइल्ड के रूपवादी सिद्धांतों से भिन्न सिद्धांत ३४८

हेगेल के मत में कला का ह्रास ३४८ ४९

हेगेल के द्विधात्मक चिंतन की कमजोरी ३४८

कविता की वकालत ३४९ ५०

‘कविता की निमल दृष्टि की आवश्यकता’ ३५०

कविता में सत्य और सरल स्वभाव की उपेक्षा ३५१

शैली और शिखर की आलोचना ३५१

मानव आत्मा की क्रियाएँ ३५१

सहजज्ञान स्वयं प्रकाशमान ३५२

कला का समय स्वयंप्रकाश ज्ञान से ३५२

सहजज्ञान और प्रत्यक्षबोध ३५२-३५३

सहजानुभूति और संवेदन ३५३

वास्तविक सहजानुभूति अभिव्यजना है ? ३५३-३५६

काव्यात्मक सहजानुभूति तार्किक शब्दों के बाह्य ३५४

‘कलाकार हाथ से नहीं यस्तिक से चित्र खींचता है’ ३५५

सहजानुभूति और कला ३५५-३५७

कलात्मक प्रतिभा जन्मजात नहीं ३५७

सौंदर्यवाद की प्रतिष्ठा ३५७-३५८

सौंदर्य बाह्य सत्ता नहीं ३५८

रूप ही सौंदर्य का प्राण ३५८-३५९

विषयवस्तु और रूप की स्वतंत्र सत्ता नहीं ३५९

कला प्रकृति का अधानुकरण नहीं ३५९

रूप ग्रहण ही सौंदर्य ३५९

कलाकृति की अखण्डता ३६०

कला का प्रयोजन ३६०-३६१

कला में कुरूपता ३६१

कुरूपता—‘असफल अभिव्यजना’ ३६१

कला का संव्यापन ३६१

कला द्वारा शुद्धीकरण ३६२

विचारों की अभिव्यक्ति द्वारा उनसे छुटकारा पाना कला का लक्ष्य ३६२

क्रोचे की समीक्षा ३६३-३६४

अभिव्यजनावेद और यक्रोक्ति सिद्धांत ३६४-३६५

कविता का प्रादुर्भाव दशन से है

काफ़ी फ़ाज (दे० ‘समसामयिक आलोचना’)

कामू भल्बट (दे० ‘समसामयिक आलोचना’)

कामेडी (दे०, ‘पूनानी समीक्षा’)

कॉलरिज सेमुअल (दे० 'स्वच्छदतावादी समीक्षा')

काव्यरचना में दैवी प्रेरणा ६-७, १५

कीटस जॉन (दे० 'स्वच्छदतावादी समीक्षा')

कैटो (दे० 'रोमी समीक्षा')

कोचे वेनेदेतो (दे० 'कलावादी समीक्षा')

क्विण्टीलिअन (दे० 'रोमी समीक्षा')

क्विण्टुस एनिउस (दे० 'रोमी समीक्षा')

गार्लेएड प्रॉफ जॉन (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')

गेटे जौहान वोल्फ गांग (दे० 'स्वच्छदतावादी समीक्षा')

गोर्की २८७, २६२ टि० २६३

गौगिअस (सोफिस्ट) ४, टि०, ११ २३

—'कविता छुदात्मक भाषा' ११

बर्निशेप्स्की निकोलाई प्राक्सोविच (दे० 'यथायवादी आलोचना')

बॉसर जेफ्री (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')

जॉनसन बेन (दे० 'नवजागरणकालीन समीक्षा')

जॉनसन डॉक्टर सेमुअल (दे० 'अठारहवीं शताब्दी की आलोचना')

जिज्ञासावृत्ति, २, टि० १५

टेट एलेन (दे० 'समसामयिक आलोचना')

ट्रिजेडी (दे० 'यूनानी समीक्षा', 'मध्ययुगीन समीक्षा')

डिमेरेटुस (दे० 'रोमी समीक्षा')

डेनिस जॉन (दे० 'नव्यशास्त्रवादी आलोचना')

ड्राइडन जॉन (दे० 'नव्यशास्त्रवादी आलोचना')

डाहावाद ४६०

सारक्विनिउस सुपरबुस द प्राउड (दे० 'रोमी समीक्षा')

साल्स्ताय लिमो (दे० 'यथायवादी समीक्षा')

सेसपिस (दे० 'यूनानी समीक्षा')

शुसीमास्तोश २३

दाते अलेगिरी (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')

दिमोस्थेनीस (यूनान का वक्ता) ४

दियोनिसिअस (दे० 'यूनानी समीक्षा' के अन्तर्गत 'ट्रिजेडी')

नवजागरणकालीन समीक्षा

(१५-१७ वीं शताब्दी) १४५-५८

नवजागरण युग ६६

नवजागरण काल १४५-४६

नूतन जीवन का संचार १४५

सिडनी सर फिलिप १४६-१५३, १३५, १६४, १६५

कविता की थकावट १४६-४७

काव्य की पुरातनता १४७

काव्य का महत्त्व १४८

प्लेटो का समयन १४८-४९

कविता की निशिष्टता १४९

अनुकरण का अर्थ १४९

कवि दार्शनिक और इतिहासकार से अछूट १५०

काव्य न्याय १५० ५१

कवि की कला १५१

काव्य का प्रयोजन १५१

पद्य, कविता का अलंकार मात्र १५१

कविता की सर्वोत्कृष्टता १५२

सिडनी की मतसमीक्षा १५२ ५३

वेन जॉनसन १५३ ५७

क्लासिक्ल साहित्य का अनुकरण १५४

प्राचीनों और भाषुनिकों में सहृद और मधुमक्खी का संबंध १५४

साहित्य में अनुशासन १५५

लेखकों के लिए आदेश १५५ ५६

'कठोर ही सुंदर है' १५६

समीक्षात्मक विवेचन १५६ ५७

वेन जॉनसन का समीक्षा में स्थान १५७

नव्यशास्त्रवाद का माय प्रणस्त १५८

नव्यशास्त्रवाद (१७ १८ वीं शताब्दी) १५९-२०१

वैज्ञानिक धारा की विशेषताएँ १५९ ६०

नये युग का आरम्भ १६०

समीक्षाशास्त्र का केंद्र फ्रांस में १६०

नव्यशास्त्रवाद १६१ ६२, १६२ टि०

जॉन ड्राइडन १६२-७०, १८०

युग का महान् भाषोचक १६२ ६४

नव्यशास्त्रवादियों का विरोध १६२

तुलनात्मक समीक्षा १६४

कविता अनुकृति है १६४ ६५

काव्य का प्रयोजन १६५ ६७

कविता और मर्य १६७

नाटक १६७ ६८

नाटक में सकलनयन घनावश्यक १६८

नाटको का उत्कृष्टता १६८

ड्राइडन की देन १६९ १७०

क्लासिक दोहा-छंद को उच्च स्थान १७०

अठारहवीं शताब्दी की समीक्षा १७१ २०२

समीक्षा में नया मोड़ १७१

लेखकों की स्वतंत्र अभिव्यक्ति १७१

सामाजिक दशा १७२ ७३

साहित्यकारों का जीवन क्षतरे में १७२

जघन्य अपराधों का युग १७२

शरीर भादमी के लक्षण १७२ टि०

नव्यशास्त्रवाद के लिए चुनौती १७३

डवालो १७४ ७५, ४८ टि०

नव्यशास्त्रवाद का प्रवक्त १६२

होरेस से प्रभावित ८२

लेखका का शिक्षक १७४

पाश्चात्य समीक्षा पर प्रभाव १७४ ७५

जॉन डेनिस १७५ ७८

समीक्षा का स्तर निम्न १७५

भावैगयुक्त कविता की आवश्यकता १७६

कविता में धार्मिक विषय १७७

कविता में प्रेरणा तत्त्व १७७

काव्य सृजन के नियम १७७

डेनिस का योगदान १७८

जोसेफ एबीरान १७८-८४

- साहित्य की मौलमियता १७७-७९
- जीवा की परिष्कृत बाताना १७९
- आलोचना के पुरातन मानदण्ड १७९
- कला दृष्टि के अनुरूप १७९-८०
- मानिक नियमों की अस्वीकृति १७९
- पठन पाठन पर अधिक जोर १८०
- दृष्टि और वाग्वेदाध्य १८०-८१
- कल्पनाजय आनन्द १८१-८२
- परियों का साहित्य १८२
- गादकों की श्रेष्ठता १८२-८३
- 'देरेहाइस लॉस्ट' की आलोचना १८३
- समीक्षाशास्त्र को देन १८३-८४

एडवर्ड मय १८४-८७

- प्रतिभा का महत्त्व १८४-८५
- भाषीनों का अनुकरण १८५
- मानिक नियमों का विरोध १८६
- भाषीनों का महत्त्व १८६-८७
- साजाइनस का अनुकरण १८७
- पाश्चात्य समीक्षा को देन १८७

रिचार्ड हड १८७-१९०

- नव्यशास्त्रवाद का सङ्ग १८८
- 'गोमिक' अथवा रोमांटिक कविता १८८-८९
- हड की देन १८९-९०

एलेक्जेंडर पोप १९०-९४

- अग्नेजी साहित्य का 'बाली' १९०
- 'ऐसे आन क्रिटिसिज्म' (काव्य सिद्धांतों का विवरण ग्रंथ) १९०-९२
- नव्यशास्त्रवाद के सिद्धांतों का समर्थन १९१
- समीक्षकों के गुण दोष १९२-९३
- 'इलियड' का सफल अनुवादक १९४
- अग्नेजी समीक्षा में स्थान १९४
- कलासिकल दोहा-छंद का अधिकारी लेखक १९४

संमुद्रल जॉसन १९५-२०२

- युग का साहित्यिक डिवेटोर
- शास्त्रवाद का समयक १९५
- कृतियों में समीक्षात्मक विवेचन १९२
- समीक्षात्मक मानदण्डों को समुन्नत बनाना १९५
- सामयिक आलोचना पर व्यय १९६
- समीक्षापद्धतियों की आलोचना १९७
- आलोचक का कतव्य १९८
- साहित्य का मूल्योक्त १९८
- पाश्चात्य समीक्षा में सुद्धिवाद १९८
- काव्यसृजन में मौलिकता १९९
- नव्यशास्त्रवाद के विरुद्ध दलील १९९
- साहित्य का आधार प्रकृति २००
- काव्य की परिभाषा २००
- जॉसन की काव्यशास्त्र की देन २०० २०१

निकय

- यूनानी समीक्षा ५५
- रोमी समीक्षा ९६
- मध्ययुगीन समीक्षा १३९-४१
- नवजागरणकालीन समीक्षा १५७ ५८
- नव्यशास्त्रवादी समीक्षा २०१-१
- स्वच्छन्दतावादी समीक्षा २७२
- मध्यामवादी समीक्षा ३१८
- कलावादी समीक्षा ३६५-६६
- बीसवीं शताब्दी की आलोचना की समीक्षा ४१९ २०
- समसामयिक आलोचना की समीक्षा ४८१
- उपसंहार ४८३

पाउण्ड एज़रा (दे० 'समसामयिक आलोचना')

'पॉलिटिक्स' = नगरराज्य १

पिंडार (गीतिकाव्य का कवि) १०-११, ९४

पुब्लिउस वालेरिउस (दे० 'रोमी समीक्षा')

पेटर वाल्टर (दे० 'कलावादी समीक्षा')

पो एडगर एलन (दे० 'कलावादी समीक्षा')

पोप एल्विंजर्डर (दे० 'नव्यशास्त्रवादी समीक्षा')

प्रकृतवाद ४६१

प्रतीकवाद (दे० 'बीसवीं शताब्दी की आलोचना')

प्रभाववाद (दे० 'बीसवीं शताब्दी की आलोचना')

प्रोतेगोरस (सोफिस्ट) ४

प्लिनी ज्येष्ठ (दे० 'रोमी समीक्षा')

प्लिनी कनिष्ठ (दे० 'रोमी समीक्षा')

प्लेटो (अफलातून, दे० 'यूनानी समीक्षा') १४ २५ २, ४, ७, २६ ७३ १००,
१०२, ११४, १३७, १३७, १४८, १५६, १६४, ३०६, ३११ टि०, ३२२,
३५७

फ्रायड का अन्तश्चेतनवाद ४६१

गक केनेथ (दे० 'समसामयिक आलोचना')

गायनर जॉर्ज गॉरडन (दे० 'स्वच्छतावादी समीक्षा')

गिम्बवाद ३८१, टि०, ३८४

गीडी (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')

गुमास्ते (फ्रेंच इतिहासकार) ८६

हेकन रोजर (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')

हेर्नस्की बिस्सारियन मिगोरियेविच (दे० 'ययापवादी आलोचना')

हैबिट इविंग (दे० 'बीसवीं शताब्दी की आलोचना')

होड्केयर चार्ल्स (दे० 'आसवीं शताब्दी की आलोचना' के अत्यंत प्रतीकवाद')

ह्येब सन्त (दे० 'ययापवादी आलोचना')

हुक्स क्लिये थ (दे० 'समसामयिक आलोचना')

ह्रैडले ए० सी० (दे० 'कलावादी समीक्षा')

ह्लूमबरी परकरा (दे० 'समसामयिक आलोचना')

ह्लैकमूर थार० पी० (दे० 'समसामयिक आलोचना')

ह्वालो (दे० 'भठारहवीं शताब्दी की समीक्षा')

बीसवीं शताब्दी की आलोचना ३६७ ४२०

रिचर्ड्स आई० ए० ३६६ ३७८

समीक्षा सिद्धांत का मनोवैज्ञानिक आधार, ३६६

काव्य के समयन में विज्ञान का सहारा ३६६

सौंदर्यवादियों के सिद्धांत की समीक्षा ३७०

मनोविज्ञान में सौंदर्यानुसृति का अभाव ३७०

सौंदर्य की परिभाषाओं की भीमासा ३७१

समीक्षापद्धति में मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया की मुख्यता ३७२

वाक्य की संकृष्टता ३७२

भाववेग के प्रवाह की मुख्यता ३७२

कवि का जीवन के साथ संघर्ष ३७४

काव्य और सम्यता ३७४

शैली की परिभाषा मा'य ३७४

कला और नीति ३७५

'काव्य जीवन की आलोचना'—स्पष्ट उक्ति ३७६

कविता, कविता के लिए—सिद्धांत अभाव ३७७

कलावादी सिद्धांत की विस्तृत समीक्षा ३७७

रिचर्ड्स की देन ३७७

समीक्षारमक सिद्धांतों में वैज्ञानिक दृष्टिकोण ३७८

रे सम और इलियट द्वारा रिचर्ड्स की समीक्षा ३७८

बीसवीं शताब्दी का प्रथमाध ३७९

प्रथम विश्वयुद्ध के उपरान्त का समाज ३७९

वेबिट और मोरे ३८०, ३८३

स्वच्छतावादी सिद्धांतों का विरोध ३८०

मानववादी रूसो के सिद्धांतों की समीक्षा ३८०

वेबिट का मानववाद ३८१ टि०

इलियट द्वारा वेबिट और मोरे की आलोचना ३८० टि०

टी० ई० ह्यूम ३८१

ह्यूम और एजरा पाउण्ड में वाद विवाद ३८१

विश्ववादियों का घोषणापत्र ३८१ टि०

स्वच्छतावाद का विरोध ३८२

स्वच्छतावाद और रूसो ३८२

आभिजात्यवाद (शास्त्रवाद) की स्वीकृति ३८२

साहित्य में व्यवस्था और अनुशासन की आवश्यकता ३८३

कविता की सीमा ३८३

एजरा पाउण्ड ३८४-८६

उन्मुक्त छंद का प्रवर्तक ३८४

विश्ववाद का आन्दोलनकर्ता ३८१, ३८४

कविता गद्य की भांति लिखी जाये ३८५

रूप ही अर्थ का अभिव्यजक ३८५

चीनी चित्रलिपि कविता की भाषा का आदर्श ३८६

विश्ववादियों की मान्यताएँ ३८५ टि०

कविता प्रेरणादायक गणित ३८६

प्रभाववाद ३८७ ८६

वाल्टर पेटर प्रभाववादी आलोचक ३३५

फ्रांस में प्रभाववादी शैली का सूत्रपात ३६४

प्रभाववादी मत की समीक्षा ३८८ ८६

प्रतीकवाद ३९० ४०२

प्रकृतवादविरोधी प्रतिज्ञिया ३९०

प्रतीकरचना मानव चेतना के लिए आवश्यक ३९०

प्रतीकवादी कवि ३९१

बोद्लेयर ३९१ ६५, २९१ टि०

बुराई में भी सी-दय ३९१ टि०

'पौराणिक कथा जीती-जागती चित्रलिपि का कोश' ३९२ टि०

एलेन पो का प्रभाव ३९२ ६३

कल्पनाप्रवण कलाकार ३९४

कवि स्वभावतः आलोचक होता है ३९५

स्टेफन मलार्मे ३९५-९८

अभिव्यक्ति की सामान्य भाषा से असंतुष्ट ३९६

कविता शिल्पजय अध्यवसाय ३९६

कवि और मनुष्य का परस्पर भिन्नता ३९७

पाल बर्लेन ३९८

बर्लेन की कविता प्रभाववादी ३९९

'डेकेडेट कवि' ३९९

पाल वासेरो ३९९-४००

- कविता 'शुद्ध अवस्था' में ही सफल ४००
- मायर रेम्बो ४००-४०२
- प्रतियोग्यवाद का प्रेरक ४००
- प्रतियोग्यवाद ४६१, टि०
- सह संवेदन प्रतीकवाद का विशिष्ट चिह्न ४०१
- रेम्बो की समीक्षा ४०२
- टी० एस० इलियट ४०३-४०७, ३०३
- सर्वश्रेष्ठ कवि और आलोचक ४०३
- साहित्य में शास्त्रवादी ४०५, १६२ टि०
- स्वच्छंदतावाद का विरोध ४०६
- क्लासिक—नये सदन में ४०६-८
- प्रत्येक महान् कवि का क्लासिक होना आवश्यक नहीं ४०८
- परम्परा और वैयक्तिक प्रतिभा ४०८-९
- कला की निर्व्यक्तिकता ४०९-११
- काव्यसृजन की रासायनिक प्रक्रिया के साथ तुलना ४०९
- कविता व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नहीं, व्यक्तित्व से प्रभावित है ४११
- समीक्षा का उद्देश्य ४११-१३
- मैर्यू प्रार्नोल्ड के सिद्धांत से असहमति ४११-१२
- कविता क्या है ? ४१३
- कविता 'योजनापूर्वक' नहीं लिखी जाती ४१४
- परेशानी, भीषणता और महत्ता की अभिव्यक्ति काव्य का सत्य ४१४
- कविता की दुरुहता ४१५-१६
- रिचर्ड्स द्वारा कविता की दुरुहता का सम्यन ४१६ टि०
- इलियट की समीक्षापद्धति ४१६-१९
- मत्स्य (दे० 'बीसवीं शताब्दी की आलोचना' के अंतर्गत 'प्रतीकवाद')
- महाकाव्य (दे० 'यूनानी समीक्षा')
- माक्स काल (दे० 'यथाव्यवहारी समीक्षा')
- मीनाण्डर (दे० 'यूनानी समीक्षा')
- मोरे पाल एल्मेर (दे० 'बीसवीं शताब्दी की आलोचना')
- मरिस चार्ल्स (दे० 'समसामयिक आलोचना')

मध्ययुगीन समीक्षा (सातवीं से चौदहवीं शताब्दी) ६७-१४१

मध्ययुगीन समीक्षा का सर्वोत्तर ६६

मध्ययुग-अधवार युग ६६, १४६

रोम में महत्त्वपूर्ण परिवर्तन ६६

मध्ययुगीन शिक्षा की नींव १००

उदार कला (दे० 'यूनानी समीक्षा' के अंतर्गत 'अनुकरणात्मक कला')

लैटिन संस्कृति का प्रभाव १००

ईसाई धर्म का महत्त्व १०१

साहित्य की भत्सना १०२

कविता 'शैतान की घुराक' १०२

यूनानी रोमन परंपरा का महत्त्व १०२

साहित्य में बाइबिल १०३

अभ्योक्ति का महत्त्व १०३

'अभ्योक्ति समस्त वाक्य का प्राण' १०३

वक्तृत्वकला की शिक्षा १०४

'व्याकरण साहित्य का अध्ययन है' १०४

काव्य और वक्तृत्वकला की अभिनता १०५

काव्यप्रयोजन १०५-६

काव्य-गुह्य कला १०५

काव्यशैली १०६

ट्रेजेडी और कामेडी १०६ (दे० 'यूनानी समीक्षा' की)

कल्पित कथा १०७

काव्यशास्त्र के क्षेत्र में अग्रगति १०७

सातवीं शताब्दी में परिवर्तन १०८ १०९

लैटिन भाषा का प्रचार १०८

बीबी १०९ ११०

छंद और श्लोकार की मुख्यता १०९

पुरातन और मध्ययुग के बीच की खाई पाटने में समय ११०

मालकुइन ११०-१२

मध्ययुग का प्राचीन रोमन शिक्षा से संबंध से जोड़ना ११२

शिक्षा की धार्मिक बंधनों से मुक्ति ११२

सालिसबरी का जॉन ११२-१६

तत्त्वविद्या के अध्ययन की आवश्यकता ११३
 मानववादी विचारों का प्रारम्भ ११३, ११६
 प्रभावशाली वक्तृता शक्तिशाली साधन ११४
 प्रकृति कला की जननी ११४
 लेखक के लिए कठोर नियन्त्रण ११५
 क्लासिकल साहित्य आध्यात्मिकता का कोप ११५

बिन्साफ का उद्योग ११६-१८

कला के अध्ययन पर जोर ११७
 काव्य अभिव्यक्ति के नियम ११७
 शैली संबंधी कथन ११८

गोरलड का जॉन ११८ १२१
 कविता के विविध प्रकार ११८
 कामेडी ११९

पत्र लेखन के नियम ११९
 मरिस्टोटल की कृतियाँ पश्चिम में पहली बार १२०
 शिक्षा के क्षेत्र में नयी प्रवृत्तियाँ १२० २१

राइट प्रोसेटेस्ट १२१ २२

वैज्ञानिक और दार्शनिक सिद्धांतों का आलोचनात्मक संशोधन १२१
 वाइबिल के अनुवाद १२२, १२३, १३०-३१ टि०

रोजर बेकन १२२ २६, १३२

बंदी बनाकर रखना १२२ २३
 ज्ञान का उद्देश्य आकृतिक शक्तियों पर विजय १२२
 मध्ययुगीन विचारधारा के विरुद्ध विद्रोह १२३
 व्याकरण के अध्ययन पर जोर १२४
 शब्दशक्ति की मुख्यता १२४
 लेखक अथवा वक्ता संबंधी शैलियाँ १२४
 काव्यशास्त्र तथा वक्तृत्वकला की मुख्यता १२५

दांते अलिगेरो १२६-२८ ७२, १०७ २८८

लटिन के स्थान पर जनभाषा इतालवी का समर्थन १२६
 ग्राम्य भाषा की वजह १२६, २३३ टि०
 'दिवान कामेडी' १२६-२७

काव्य में विषयवस्तु की मुख्यता १२७

दांते और लांजाइनस (भाषा संबंधी विचार) २३३ टि०

बरी का रिचाड १२८-२९

साहित्य के अध्ययन संबंधी विचार १२८

पुस्तकों का महत्त्व १२९

'द घाउस एण्ड द नाइटिंगल' (सवाद-काव्य) १२९-३०

अयोनिपरक चर्चा १३०

अंग्रेजी में प्रथम बार समीक्षा की चर्चा १३०

जॉन बिक्लिफ १३०-३१ १३२, १३५

'धर्म-सुधार आन्दोलन का शुरु' १३१

'यू टैस्टामेंट का अनुवाद १३० टि०

सरल और सुबोध भाषा का समर्थन १३१

कलासिकल शिक्षा के तत्त्वों को पुनरुज्जीवित करने १३१

जेफ्री चासर १३२-३५, १७०

काव्य का मुख्य उद्देश्य उपदेशात्मक १३२

शैली की सज्जितता १३३

पत्र लेखन की नयी पद्धति १३३

अंग्रेजी भाषा को परिष्कृत बनाना १३५

पद्यपदी छंद का प्रवेशकर्ता १३५

षट्त्रहवीं सोलहवीं शताब्दी के समीक्षक १३५-३६

बोकाचिओ १३३, १३६

कविता संबंधी व्यापक विचार १३७ १३८, १४०

मायसिनस (होरेस का मित्र) ७३, ७५, ८१

'मीमेसिस = इमिटेशन = अनुकरण

'म्यूज़' (कला की देवी) ७, टि०, ९, १३, १६

म्यूज़िक म्यूज़ियम ७ टि०

यथायवादी आलोचना (उन्नीसवीं शताब्दी) २७३ ३१८

यथायवादी आलोचना २७५ ७६

सेत व्यव २७७ ९, २९९

जीवनचरित की ओर विशेष रुचि २७९

प्रकृतवादी दृष्टिकोण २७८

कलासिक साहित्यकार २७८ ७९

बैलिस्की २८० ८४

कला का उद्देश्य २८१

पुश्किन के समीक्षाशास्त्र सबघी विचार २८१ टि०

कला के लिए वास्तविकता आवश्यक २८२ ८३

शुद्ध कला का विरोधी २८३, टि०

सौंदर्यवादी सिद्धांत २८३ ८४

चर्निशेव्स्की २८५ ८७

शुद्ध सौंदर्य मगण्य २८५ ८६

कल्पना वास्तविकता से महान् २८६ ८७

कला और जीवन २८७

काल मार्क्स २८८ ९३, ४७

आर्नोल्ड रूज का प्रभाव २८८ ८९

यग जमनी' ग्रुप २८८ ८९

मार्क्स और एंगेल्स २८८ ८९

समाजवादी यथाथवाद २९०, २९३ टि०

मानववाद २९१

कलावादी सिद्धांत का विरोध २९१, टि०

सौंदर्य क्या है ? २९१ ९२, २९२ टि०

मार्क्सवाद और साहित्य २९२, २९३

कला का उद्देश्य २९३

मानववादी समीक्षक ४८८ टि०

मधू आर्नोल्ड २९४ ३०३, ३२७ ३२८, ४११, ४१२

यथाथवादी महान् आलोचक २९४

कलासिकल परंपरा का समर्थक २९४ ९५

कविता का मूल्य २९५ ९६

विज्ञान की अपेक्षा काय अधिक महत्वपूर्ण २९५ ९६

मानवतावाद २९६

ईसाई धर्म के पुनर्निर्माण का बीड़ा २९६

- साहित्य में समीक्षा का महत्त्व २१६ ९७
 समीक्षात्मक शक्ति की प्रमुखता २६७ ९८
 आलोचना ? २९८ ९९
 काव्य का प्रयोजन २६६ ३००
 सौंदर्य साहित्य का लक्ष्य ३००
 आलोचना और सृष्टि ३०० १
 थामोल्ड मूल्यांकन ३०१ ३
 तात्सताय लियो ३०४ ३१४
 प्रतिभाशाली समोसक ३०४
 कला का आधार ३०४ ५
 कला क्या है ? ३०५ ६
 कला की परिभाषाएं ३०६
 कला आनंद का साधन नहीं ३०६ ८
 कला की प्रक्रिया ३०७
 संप्रेषण का सिद्धांत ३०७ टि०
 कला के सिद्धांत ३०८
 कलात्मक सृजन की प्रक्रिया ३०८ ९
 कलाकृति के आवश्यक तत्व ३०९ १०
 सत्य, शिव और सुन्दर ३१०
 सौंदर्यवादी सिद्धांत ३१०-११
 उच्चवर्गीय कला ३११ १२
 हमारे युग की कला वेदया ३१२
 कला की दुर्बलता ३१२ १३
 कला की प्रभविष्णुता ३१३
 तात्सताय द्वारा पाश्चात्य समीक्षा को नया आलोक ३१३-४
 एच० जी० वेल्स और बर्नार्ड शा के कला संबंधी विचार ४८८ ८९ टि०
 जॉन रस्किन ३१५ १८
 कला में शिवत्व का समथन ३१५
 कला का मूल ईश्वरीय ३१६
 कला और नातकता ३१७
 रस्किन का दृष्टिकोण अतिवादी ३१७
 प्रवृत्तवाद और प्रतीकवाद का मिथण ३१८

यूनान (प्राचीन सभ्यता का केंद्र) १

यूनानी समीक्षा (आठवीं शताब्दी ई० पू० से ईसा की तीसरी
शताब्दी) १-५५

प्लेटो (अफलातून) १४ २५

आदर्श राज्य २, १५, २०

कविता में दैवी प्रेरणा १५ १

कविता पर आपेय १६-१७

कविता मनोवेगों को उत्तेजना देने वाली १६-१७

दैवी शक्तियों का समुचित रूप में चित्रण नहीं १७

अभ्योक्तिपरक काव्य का विरोध १७

कविता 'अनुकरण का अनुकरण' १८ १९

उदार कला और उपयोगी कला १८

अनुकरणात्मक कला (उदार कला) १८, टि० ३२, १००, १०८, १११, ११३,
११६, १२१, १३६, ३११ टि० (उपयोगी कला सत्य के निकट)

अनुकरण का अनुकरण होने से काव्य सत्य से दूर १९

विचारवादी १९

उत्कृष्ट कला २०, २२

श्रेष्ठ कविता का विरोध नहीं २०

कविता की अपेक्षा दर्शन की और अधिक भुकाव २०

कलामात्र की निंदा २१

काव्य का वर्गीकरण २१

ट्रिजेडी और कामेडी २१ २२

काव्य का उद्देश्य केवल आनन्द प्रदान करना नहीं २२

साहित्य का मूल्यांकन सत्य से २२

शकृत्वकला का विरोध २३ २४

आलोचक के लक्षण २४

प्लेटो की देन २४ २५

अरिस्टोटल (अरस्तू) २६ ४७, ७९, १२५ टि०

विद्यापीठ का मस्तिष्क २६

अरिस्टोटल और प्लेटो के संघर्ष २६, टि०

पोएटिक्स' / काव्यशास्त्र) २७ (लैटिन अनुवाद १४९८ में), १२५ टि०

'रेटोरिक्स' (वक्तृत्वकला) २७, १२५ टि
 पारचात्य काव्यशास्त्र का आद्य आचार्य २७
 प्लेटो की कविता सत्य से दूर २७
 काव्य को नई व्याख्या २८
 'अनुकरण' का अर्थ २८ २९
 पोएट=पोएतस = अनुकर्ता २८
 काव्य का सत्य = मानव सत्य २९
 कविता और इतिहास ३०
 काव्य में सौंदर्य की प्रतिष्ठा ३१
 काव्य का प्रयोजन
 कलाओं का वर्गीकरण ३२
 ललित कला को महत्त्व ३२
 नाटक और उसके भेद ३२-३३
 काव्यशास्त्र को देन ४६-४७

ट्रैजेडी

ट्रैजेडी = अजामील ३३
 ट्रैजेडी की उत्पत्ति ३३
 ट्रैजेडी का प्रतिष्ठाता (थेसपिस) ३३, ३४
 दियोनिसिअस १३ (मादय देवता), १४ ३३ (मद्य देवता), टि०, ३४, ४१
 'दियोनिसिअस कलाकार' ३३
 ड्रामा = नाय ३३ टि०
 ड्रामा का आरम्भ ३३ टि०
 सोफोक्लीस ३४, ३५, ९४, १५५, १६६
 'हिपोक्रैटिस' = अभिनेता ३४ टि०
 एस्किलस (ट्रैजेडी का अ-मदाता) १३, १४, ३४, टि० ३५ ९४ २८८
 यूरिपिडाइस १३, १४, ३३, ३५ ३६, ३५ टि०, ६६, ९४, १६९
 ट्रैजेडी की परिभाषा ३६
 की विशेषता ३६
 ललित कला का सिद्धांत ३९
 ट्रैजेडी स्वास्थ्यप्रद ३६
 विरेचन सिद्धांत ३७, टि०, ५४

ट्रजेडी और काव्य ३७
 ट्रजेडी में कायतत्व ३७
 ट्रजेडी के सत्व २८ ४१
 सकलनत्रयो ३९

कॉमेडी

कॉमेडी की उत्पत्ति, ४१ ४२, ४१ टि०
 मीनाण्डर, ४२, ९४
 कॉमेडी नाटककार ४२ ४३
 एपीसरमोस ४२
 आरखोन ४२
 फ्रतिनस ७७ ९४
 अरिस्तोफनीस, ७७, ९४
 यूपोलिस ७७, ९४
 कॉमेडी में हीनतर चित्रण ४३ ४४

महाकाव्य ४४

मूलतत्व ४४

महाकाव्य और ट्रजेडी ४४ ४६

समय की अम्बिति ४४ टि०

लाजाइनस ४८ ५५ ९६ १६२ टि०, १८०, १८३, १८७

ऑन द सग्लाइम' का फ्रेंच में अनुवाद १७५

काव्य की आत्मा ४८

औदार्य कला ४९

औदार्य के पाच स्रोत ४९ ५२

अनुकरण का अर्थ ५०

कवि का व्यक्तित्व ५३

साहित्य की उत्कृष्टता का मानदण्ड ५३ ५४

लाजाइनस एक वचारिक समीक्षक ५४ ५५

'प्रथम स्वच्छन्दतावादी आलोचक' ५५

'अन्तिम शास्त्रवादी आलोचक' ५५

यंग एडवड (दे० 'अठारहवीं शताब्दी की समीक्षा')

यूरिपाइडिस (दे० 'यूनानी समीक्षा' के अन्तगत ट्रजेडी)

- रस्किन जॉन (दे० 'यथायवादी आलोचना')
 राबर्ट प्रोसेटेस्ट (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')
 रिचर्ड आई० ए० (दे० 'बीसवीं शताब्दी की आलोचना')
 रिचर्ड बरो का (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')
 रेंवो आथर (दे० 'बीसवीं शताब्दी की आलोचना' के अंतर्गत 'प्रतीकवाद')
 रैन्सम जॉन क्रो (दे० 'समसामयिक आलोचना')
 रोबोर्टेलो ५५
 रामा समीक्षा (चौथी शताब्दी ई० पू० से ईसा की पहली शताब्दी)
 एड्मंड् स्केन जाति का प्रभाव ५९-०
 डिमैरेटुस (व्यापारी) ५९
 सार्वविभिनिस सुपरवुस 'द प्राउड' (रोम का सातवां राजा) ५९
 पुब्लिउस बालेरिउस ६०
 लटिन लीग ०
 लिबिउस एण्ड्रोनिकुस ('ओडिसी' का लैटिन में अनुवादकर्ता) ६१
 यूनानी सम्प्रदाय का रोम पर प्रभाव ६१ १२
 एपिक्यूरस ६१ ६८
 स्टोइक ६१ ११५
 कटो ६२ (लैटिन मध्य का प्रथम लेखक ' ६३, ६६ टि० ७०, १४८
 यूनानी लोगो का स्वभाव ६२ टि०
 विवण्डुस एनिस (कवि) ६३
 सिसरो ६४ ६७ ६२, टि०, ७३, ८५, ८८ ('रोमन बक्ताओं का राजकुमार'), ९६,
 १०१, १०४, १०६, ११४ ११५, १२५, १३५, १५९
 वक्त्रत्वकला ६४ ६५
 वक्ता की विशेषताएँ ६५ ६६
 सिसरो के व्याख्यानो की विशेषताएँ ६४ ६५
 वक्त्रत्वकला और साहित्य ६७
 लुक्रेटियस ६८ ६९
 वर्जिल ७० ७२ ६३ ६९ ७३, ७६ ९४ १०३ १०५ १०६ १०७ १११ (आदर्श
 कवि), ११५, १२६ १३५, १४८ १५० १६० १६७, १६९, ४०७
 होरेस ७३ ८२ ६, ६९, ७१, ९१, ९६, ११४ ११५ ११६ १२१ १२६ १४८, १५१,
 १५९, १६२, १६५, १६६ टि०, १६८, १७४
 लटिन भाषा का उत्कृष्ट कवि ७३

रोम में काव्य की प्रतिष्ठा ७३ ७४

कृतियाँ ७४ ८१

‘आस पोएतिक’ (काव्यकला) ७९-८१, १५७ (ग्रेन जॉनसन द्वारा अनूदित)

ट्रोवैटियस के साथ सवाद ७६

नाटक ८०-८१

कवि का उद्देश्य ८१

आलोचक ८१

होरेस का काव्य समीक्षा में स्थान ८१ ८२

शास्त्रवादी शैली की मुख्यता ८२

प्लिनी ज्येष्ठ (कैसस प्लिनिउस सेकण्डुस) ८३ ८४

प्लिनी कमिष्ठ (पब्लिउस सिसीलुस सेकण्डुस) ८५ ८६

क्विण्टीलियन ८७-९६, ४८ टि०, ७२, ८५, ९९, १०१ १०४, ११४, ११५, ११६,
१५४, १६४

वक्तृ कला (‘सारी दुनिया की रानी’) ८८-८९

वक्ता की शिक्षा ८८-८९

वक्तृत्वशैली ८९ ९३

साहित्यिक समीक्षा ९३ ९४

रोमी और यूनानी कवियों की तुलना ९४

वक्तात्वकला और कविता ९४ ९५

क्विण्टीलियन की देन ९५ ९६

वक्तृत्वकला ३, ५, ६, ११, १२, १४ (अथवा भी देखिए
‘लाइव’ बीणा) १० टि०

लिरिक १० टि०

लिविउस एण्ड्रेनिकुस (दे० ‘रोमी समीक्षा’)

लौबिस एफ० आर० (दे० ‘समसामयिक आलोचना’)

लूक्रेटियस (दे० ‘रोमी समीक्षा’)

लेसिंग (दे० ‘यथाथवादी समीक्षा’)

वड्सवथ विलियम (दे० ‘स्वच्छ-दत्तावादी समीक्षा’)

बज्रिल (दे० ‘मध्ययुगीन समीक्षा’)

वर्लेन पाल (दे० ‘बोसवो घताब्दी की आलोचना’ के अंतर्गत ‘प्रतीकवाद’)

वाइड आंस्कर (दे० कलावादी समीक्षा’)

वारेन रॉबर्ट पेन (दे० ‘समसामयिक आलोचना’)

- बालेरो पाल (दे० 'बीसवी शताब्दी की आलोचना' के अन्तर्गत 'प्रतीकवाद')
 विकलमन (दे० 'स्वच्छन्दतावादो आलोचना')
 विक्लिफ जॉन (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')
 वितसाफ का ज्योफे (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')
 विण्टस थोर (दे० 'समसामयिक आलोचना')
 आलोचना समसामयिक ४२१ ४८२
 बीसवी शताब्दी की नयी आलोचना ४२३ २५
 ब्लूम्सबरी-परम्परा ४२३ २५
 एफ० आर० लोविस ४२५ २९, ३०३
 नीतिप्रधान समीक्षा ४२८
 आलोचक का कर्तव्य ४२८
 जॉन क्रो रैम्सम ४२९ ३२
 कविता का वर्गीकरण ४३१-३२
 नई आलोचना का उद्घाटक ४३०
 नई आलोचना का विस्तरेण ४३२
 एलेन टेट और विल्यम ब्रक्स ४३२ ३४
 'प्रतीकवादी-आधिमौलिक' दृष्टिकोण पर जोर ४३३
 कविता की शिक्षा कविता के रूप में ही ४३४
 रॉबर्ट पेन वारेन ४३४ ३६
 नैतिक विकार से विशुद्ध कविता ४३५
 कविता में स्वयं-अजन आवश्यक ४३५
 कविता का गठन ४३६
 थोर विण्टस ४३६ ४४०
 तार्किक आलोचक ४३६
 कविता नतिक अनुशासन ४३७
 कविता में तार्किक गठन और छंद की आवश्यकता ४ ८
 विलियम एम्पसन ४४० ४४
 कविता में दुर्बोधता का समयन ४४०
 सात प्रकार की अस्पष्टताएँ ४४१
 मार्क्सवाद से प्रभावित ४४३
 पाण्डित्य विस्तरेण की महत्त्व ४४४
 मॉरिस घाल्स ४४४ ४६

- तत्त्वविद्या का आलोचक ४४४
 प्रत्येक उक्ति में किसी चिह्न की विद्यमानता ४४४
 शब्दाविविनान का विश्लेषण ४४६
 आई० ए० रिचर्ड्स का शिष्य ४४६
 केनेथ बक ४४६ ४५१
 एम्पसन की आलोचना का विशेषज्ञ ४४६
 साहित्य सांकेतिक प्रक्रिया ४४७
 भाषा और अर्थ के प्रतीकात्मक रूप की जाच ४४८
 बक की रचनाओं में अस्पष्टता ४४९
 अमरीकी समीक्षक प्रभावित ४५१
 आर० पी० ब्लैकमूर ४५१ ५६
 शब्दों का उपयोग ४५१
 मंचेन का महत्व ४५२
 कविता विषय को नियमित और निश्चित करती है ४५३
 आलोचना का कार्य ४५४
 रिचर्ड्स के सिद्धान्तों से प्रभावित ४५६
 'नये आलोचक का आदेश-प्रतीक ४५६
 डब्ल्यू० एच० आडन ४५६ ४६२
 सामयिक कविता में नया जीवन ४५७
 कवि बनने के लिए तीन बातें आवश्यक ४५९
 पीटर्स का प्रशंसक ४५९
 कविता के सिद्धांतों का प्रतिपादन ४६०
 विल्फ्रेड ओवन ४ २ ६३
 मौलिक कवि ४६३
 ज्यान्साल सान ४६४ ६९
 अस्तित्ववाद ४६४
 कविता और गद्य रचना ४६६
 साहित्य और साहित्यकार ४६७
 अल्बर्ट कामू ४७० ७६
 शूयवाद ४७१
 आध्यात्मिक विद्रोह ४७३
 विद्रोह और कला ४७४

मांज बापका ४७७ ४८०

वातूनी ग्याय के प्रति अनास्था ४७७

'असंगति में संगति' ४७८

निजी मुक्ति के लिए निरपेक्ष प्रयत्न ४८०

मुकरोत (सोमेट्रीज) १, २, ६, ७, १२, १३, १४, १५, ८१, १७८, ३०६

मुलवाद ३२८ टि०

सोफिस्ट ४, १२, १६, १०४

शास्त्रवाद (कलासिद्धिवाद) १५९-६०, १६१ (हस्तारुद्धी और फांसीसी

कलासिद्धिवाद), १७१

शिलर (दे० 'स्वच्छन्दतावादी समीक्षा')

शेली पर्सि बीसी (दे० 'स्वच्छन्दतावादी समीक्षा')

साय ज्यान्साल (दे० 'समसामयिक आलोचना')

सालिसबरी का ज्ञान (दे० 'मध्ययुगीन समीक्षा')

सिडनी सर फिलिप (दे० 'नवजागरणकालीन समीक्षा')

सिसरो (दे० 'रोमी समीक्षा')

सोफोक्लीस (दे० 'यूनानी समीक्षा')

सौंदर्यवाद का प्रतिष्ठाता थोमरगाटेम ३०६ टि०

स्वच्छन्दतावादी काल (१८ १६ बी शताब्दी, २०३ ७२)

स्वच्छन्दतावादी धारा २०५ ६

स्वच्छन्दतावादी धारा का प्रतिनिधि हस्तो २०५

स्वच्छन्दतावादी और शास्त्रवाद धारा २०६ टि०

विकलमन २०७ १०

समीक्षा में सौंदर्यशास्त्र २०७-९

कला और साहित्य की चर्चा २०९

चित्रकारी और कविता २०९ १०

लैसिंग २११ १५, २८८

कला का उद्देश्य २११

कविता सबधी मायता २११ १३

कविता और चित्रकला २१२, टि०

नाट्य कविता की उत्कृष्टता २१३

लाओकुन' २१३ १५

शिलर २१५ १९

क्लासिक और रोमांटिक २१५ १६

शिलर और गेटे २१६

जर्मन और अंग्रेजी स्वच्छदतावादी कविता २१७, टि०

सरल तथा भावप्रवण कविता २१८ १९

‘संपूर्णतया कवि’ ३२२ टि०

‘कलाकार की परख’ ३३२

गेटे २२० २५, २७८, २९८

शास्त्रवादी विचारधारा का समर्थक २२०, २१७ टि०

कला में व्यक्तित्व की प्रधानता २२० २१

कविता का विषय २२१ २२

यथायता में काव्यात्मक रोचकता २२२

कविता की वस्तुनिष्ठता २२२-२३

कविता में नैतिकता २२०-२४

कलासौंदर्य २२४

प्राचीनों के प्रति भावना २२४-२५

स्वच्छदतावादी और यथायथावादी धाराओं का विकास २२५

विलियम बट्सवर्थ २२६ ३४, १५५, १६७, २९६, ३३९, ४१०, ४१३

स्वच्छदतावादी काव्ययुग का प्रवक्त २२६ २७

भनोर्निगानिक आलोचक २२७

कवि का वशिष्ठ्य २२७ २८

काव्यशैली २१८ २९

जनसामान्य की भाषा में कविता २२९, टि०

काव्य की भाषा २३०

रूपतत्त्व और विषयवस्तु २३०

आनन्द कविता का धर्म २३१ ३२

काव्यसिद्धांत २३३

बट्सवर्थ की देन २३४

कोलरिज २३५ ४५ ६४ टि०

बट्सवर्थ और कोलरिज २३५, २३६, टि०

काव्यसिद्धांतों का तात्त्विक विवेचन २३६

काव्य और कविता २३७ ३९

कल्पना और भावतरंग २३८, टि०

छंद और कविता २३६-४०

कविता और गद्य २४०-४१

कल्पना २४१-४२

काव्यसिद्धांतों का आधार दशन २४२-४५

ललित कलाओं की मूलभूत चेतना २४४, टि०

वर्तमान की समीक्षा २३९

भाष्य २४६-४६

पञ्चम्यवहार २४६

यूनानियों के स्वातंत्र्य छद्म में २४७

मायताएँ २४७-४८

समीक्षा में स्थान २४८-४९

भाष्य की रचनाओं में विपाद २४९ टि०

शैली २५०-६१, २६५

स्वच्छन्दतावादी कविता में प्रमुख २५१

पीकाक की मायता का विरोध २५०-५१

कविता का उद्भव २५१-५२

भाष्य और कविता २५२-५३

कविता जीवन का कार्य २५३-५४

कविता में सामाजिक २५४-५५

कविता में सत्य २५५-५६

काव्य का प्रयोग २५६-५७

काव्य और नैतिकता २५७-५८

कवि का स्थान २५८-६०

शैली का प्रभाव २६०-६१

शैली की आलोचना २६२ टि०

जॉन कीट्स २६२-६७

‘हवि की गभारता’ २६३

आत्मनिष्पत्ति ही कविता २६३-६४

सौंदर्य परम सत्य २६४

कीट्स और रेहण्ट में काव्य प्रतियोगिता २६५ टि०

काव्य की परिष्कृत अतिशयता २६६

प्रकृतिप्रेम २६६

कीदस की काव्य समीक्षा २६६ ६७

ले हण्ट २६८-७२

कविता भावावेश की उक्ति २६८ ६९

कविता का आरम्भ २६९

कल्पना और भावतरंग २६९-७०

पद्य का आवश्यकता २७०

श्रेष्ठ कवि २७० ७१

समीक्षा में स्थान २७१ ७२

हण्ट ले (दे० 'स्वच्छदत्तावादी समीक्षा')

हड रिचर्ड (दे० 'अठारहवीं शताब्दी की समीक्षा')

हेसिओड ८ १०, १६ २०, ४६ टि०, ७०, ९३, १५२

होमर (आदि कवि) ६-८, ९, १६, २०, २१, ३४, ४४, ४६ टि०, ५०, ६१, ९३, ९४, १०२, ११५ १३३, १४७ टि०, १५२, १६२ १६९, १९१, २८८

होरेस (दे० 'रोमी समीक्षा')

ह्यूम टी० ई० (दे० 'बोसवी शताब्दी की समीक्षा')

ह्विस्लर जेम्स (दे० 'यथाथवादी समीक्षा')

शुद्धाशुद्धिपत्र

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
३	१०	ओदीसेपस ^३	ओदीसेपस ^२
४	१८	आपेनिक	सापन
६	९	दुर्भाग्यो	दुर्भाग्य
६	१०	क	को
६	१४	अपेन	अपेना
७	६	'इयोन'	'आयोन' (अ'यत्र भी)
८	२	ओरफेनस	ओरफेपस
६	५ (फुटनोट)	पडोस	पडोसे
१०	१	वीणा	वीणा पर
१०	२३	प्रेरण	प्रेरणा
१२	८	येस्मोफोरियागोरस	येस्मोकारियागोरस
१३	६	अरिस्ताफनीस	अरिस्तोफानेस
१५	१ (फुटनोट)	अरिस्टोटल्स	अरिस्टोफल्स
१५	१७	'इयोन'	'आयोन'
२७	२८	सूखाकर	मूखकर
३५	२	Ajan	Ajax
३८	१२	हृदय दशन	दृश्यप्रदशन
४१	१८	टिमोनिसिअस	टिमोनिसिअस
४२	३	मोनेण्डर	मोनाण्डर
५९	७	एट्रुस्कन	एट्रुस्कन (अ'यत्र भी)
५९	५	Etuscan	Etruscan
५९	२३	हुए । हम	हुए ।
५९	२७	हंग	हम वंग में

पृष्ठ	पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
६०	१७	एटूरिया	एटूरिया
७१	६	माह	यहाँ
७२	१८	बोन्तायर	बोल्तेर (अथवा भी)
७८	६	एपिस्टल्स	एपिस्टल्स (अथवा भी)
१६	६	द्विनिमिसिअस	द्विनिमिसिअस
१०५	२६	बलासिकल	बलासिकल
१०६	१८	द्वियोमोदिस	द्वियोमोदिस
११०	७	समीक्षात्मक	समीक्षा की
११२	२०	फायरिनीड	फिरेनीड
१२०	१	अस्त-यस्ता	अस्तव्यस्तता
१२१	१३	द्विनिमोनारी	द्विनिमोनारियाह
१२२	११	मान	माना
१२४	२३	आपकी	आपका
१३५	२५	बाचिल	बोचिल
१४०	२१	व्योकि	क्याक
१४१	१७	मूलत	मूल
१६१	१८	कार्नाल	कोरनेई (अथवा भी)
१६१	१८	रैसीन	रासीन (अथवा भी)
१६१	१ (फुटनोट)	आयम्नि	आयबिक
१६२	६ (फुटनोट)	दीआ	दीनो
१६२	९	ज्वालो	बुआलो (अथवा भी)
१६३	२	लॉरेट	लॉरिएट
१६३	१८	लुपुगोट	मबोधगीति (अथवा भी)
१६७	१८	चतुष्पादो	चतुष्पादो (अथवा भी)
१७८	१६	डेनिस ने	डेनिम न उत्तेजित

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
१८३	२१	वमफोल्ड	वसफोल्ड
१८६	२७	सम्बोधन	सम्बोधित
२०७	१४	सस्प्रणायों	सम्प्रदायां
२ ७	१७	पाम्पेड	पोम्पेयो
२१२	८	माध्यम	माध्यम
२१६	१४	मोहकता	मोहकता
२१६	१०	आधुनिक अधिकांश	अधिकांश आधुनिक
२१७	१८	अतदद्यक	अन्तदशक
२२५	२१	रूप	रूस
२२५	२४	शाली	शेली
२२७	३१	मात्रा	ग्रन्थों
२ ७	१२	सम्पूर्ण ह	सम्पूर्ण
२४३	४	मल मुद्ध	मल्ल मुद्ध
२४३	१८	पर्ववर्ती	पूर्ववर्ती
२४५	७	प्रमुखता	प्रमुखता से
२४५	१०	में तीसरा भाग	तीसरा भाग
२४८	२१	विश्वास नहीं	विश्वास नहीं था
२५०	१	पर्वी	पर्वी
२७१	१८	इससे	इसने
२७१	२९	विश्वासी	विश्वासो
२ ७	१	सैंत व्यव	सैंत व्यव (अथवा भी)
२७६	१४	साधियों	साध्वियों
२८२	२२	नार	नारा
२८९	२०	भौतिक	भौतिक
३२५	१०	(फुट नोट) कवियों की-द्वारा	कवियों द्वारा
३२८	७	हसमें	इसमें

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
२३०	२६	'अप्रैसिएशन्स'	'ऐप्रिसिएशन्स'
३३६	५	सामान्य अथ	सामान्य अथ में
३४८	२१	चिन्सन	चिन्तन
३४६	२०	धमपूण	धम पूण
३४९	२८	शैली	शैली
३५८	२५	रूपसौन्दर्य	रूप सौन्दर्य
३६४	१३	वक्रक्ति	वक्रोक्ति
३७०	१८	आत्मा को	आत्मा की
३७१	११	दोष	दोष
३७१	१७	रिचर्ड्स से	रिचर्ड्स ने
३७२	३	आवेगो	आवेगो
३७२	२१	भागवेश भाषा	भागवेश मुक्त भाषा
३७३	१७	स्वायी	स्वायी
३७४	५	धायक	धासक
३७४	२०	तथा कथित	तथा-कथित
३७४	२२	कथनों की	कथना को
३७४	२८	सम्बन्ध	संबद्ध
३७८	२०	जान को	जान को
३७९	१२	पाठकों की	पाठको को
३८०	१०	पहला	पहला,
३८०	७ (फुटनोट)	'इम्परफेक्ट क्रिटिक	'इम्परफेक्ट क्रिटिक'
३८१	२	ह्यम	ह्यूम (अथवा भी)
३८१	१४	कठिन	कठिन
३८१	६ (फुटनोट)	क्वूमिम्स	क्वूमिम्स
३८१	११ (फुटनोट)	किरनी	वितनी
३८१	१२ (फुटनोट)	पुवातन	पुवातन

पृष्ठ	पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
३८३	७	अट	अष्ट
८७	९	मोनेट	मोने (अन्यत्र भी)
३९०	२२	कासिरेर	कासिरे
३९१	१७	चाल्स	चाल
३९१	२१	फ्लस ड्यूमाल	से फ्लेमर द्यूमाल
३९३	२०	कविता	कविता
३९५	१	डिडेरो	दिदरो
३९५	१९	१८७० से १८८०	१८८० से १८९५
४९६	१०	निर्वाधि	निर्वाध
४००	६	आर्द्रे गीद	आर्द्रे जीद
४०३	१	टी० एल०	टी० एस०
४०९	१९	कवि का सम्बन्ध	कवि का सम्बन्ध ।
४२८	१०	सामान्य खोज	समान खोज
४३५	१५	में	में
४३६	१४	१९३७ में	१९३७
४३६	१६	द एनोटोमी ऑफ नानसेंस 'द एनोटोमी आफ नॉनसेंस'	
४३७	१	यथाथ	यथाथ
४३७	११	तोत्र	तोत्र
४३७	२७	तोत्र में	तोत्र में
४४९	२५	प्रयत्न	प्रयत्न
४३९	२३	कवित	कविता
४४०	३	संघापन	संचालित
४४०	६	कनमैप्युअल	कनमैप्युअल
४४०	४ (पृष्ठ १०६)	एम्पसन	एम्पसन
४४१	१ (पृष्ठ १०६)	एम्पसन	एम्पसन

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
४४३	८	वजून्स	वज्रस
४४४	२२	अटम	ऑटम
४४५	११	घनेक	अनेक
४५०	१२ (फुटनोट)	मस्वीकृति	अस्वीकृति
४५१	८	और	ओर
४५२	९	क्रियाव्यापार अथवा	क्रियाव्यापार अथवा
४५३	३	'क्रिटिक्स ऑव् ऑफ वर्क'	'क्रिटिक्स ऑव् ऑफ वर्क' (अथवा भी)
४५६	२३	मिलय-य	मिलय-य
४५८	१२	पूय	पूव
४५८	१३	लोकगाथा	लोकगाथा
४५९	६	द डॉग	द डॉग
४६५	२०	एक्सा	एक्स
४६५	२५	भावन	भावना
४७४	८	नाम म	नाम में
४७५	१	दिचारों	विचारों
४७४	१८	वैल्यू	वैल्यू
४७७	१२	उल्लेखनीय	उल्लेखनीय
४७७	२१	गये	गये
४७९	८	नाँद है ?	नाँद है ?
४८८	१४ (फुटनोट)	पेपल	पीपल
४८९	२ (फुटनोट)	अथ	अथ
४९०	९ (फुटनोट)	थार्ड०	थार्ड०
४९२	१२ (फुटनोट)	एम्सन	एम्सन
४९२	८	जाज	जैज

पृष्ठ	पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
४९५	१९	यनुष्य	भनुष्य
४९५	२७	स्थन	स्थान
४९८	६	केवल	केवल
४९९	३ (फुटनोट)	रिचुअलिस्टिक	रिचुअलिस्टिक
४९९	५ (फुटनोट)	Tobso	Taboo
५००	८	काम	कामू

परिशिष्ट २ पृष्ठ ५०६

अशुद्ध	शुद्ध
अवधुस	अन्किउस
आ द्रामोदा	आ द्रोमेदा
अण्टिगोनी	अण्टिगोने
अरिस्तोफानोस	अरिस्तोफानेस
अरिस्तोतलिस	अरिस्तोतेलेस
क्रैतिनोस	क्रातिनोस
दिमत्रयोस	देमेत्रयोस
दिमोस	देमोस
दिमोस्चेनीस	देमोस्चेनेस
दिमोमीदीस	दिमोमेदेस
एम्मेनोक्लीस	एम्मेदोक्लेस
मुदिगुस	ओएदेगुस
मूलिसस (ओदीसेप्स)	ओएलिजुस
मुपोलिस	ओएपालिस

एन्नीपीडिस	ओएरिपिडेस
इसिओदस	हेजिओद
होमर	होमेर
हिपोक्रेतिस	हिपोक्रेतेस
इक् रिया	इक् रिया
इलियड	इलियस
इसोक्रातोस	इसोक्रातेस
मीदिया	मेदेया
ओदी	ओदे
ओडोसिया	ओडेसे
ओडीसेप्स	ओदिस्तोएस
इदोपुस तीरनुस	ओदिपुस तीरान्नुस
ओरेस्टीआ	ओरस्त्या
पेरीक्लेस	पेरीक्लेस
पेरमेनिदिस	पेरमेनेदेस
पेरी इप्पुस	पेरी इप्पूस
फाय ीस	फेटुस
सोक्रातीस	साक्रतेस
सोफोक्लीस	सोफोक्लेस
स्तारफियादिस	स्तोरगियादेस
थीद	थेवेस
थियोदोरस	थियोदोरस
असीमखीस	असीमखुस
त्रिया	त्रोया

सदभग्नर्थों की सूची

५०७	प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म	एथरक्रोम्बो	प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म
पृष्ठ	अशुद्ध		शुद्ध
५०८	प्लेटो द अपोलोजी, बालू		प्लेटो द अपोलोजी
५०८	विकले राजस		विकले राजस
५०९	सिररोज		सिररोज
५०९	फॉर		फॉर
५०९	द बल्डस		द बल्ड्स
५०९	जोसेफ, डेनिस		जोसेफ डेनिस
५१०	गेटज		गेटेज
५१०	एम्लेयाड		एम्लेयाड



